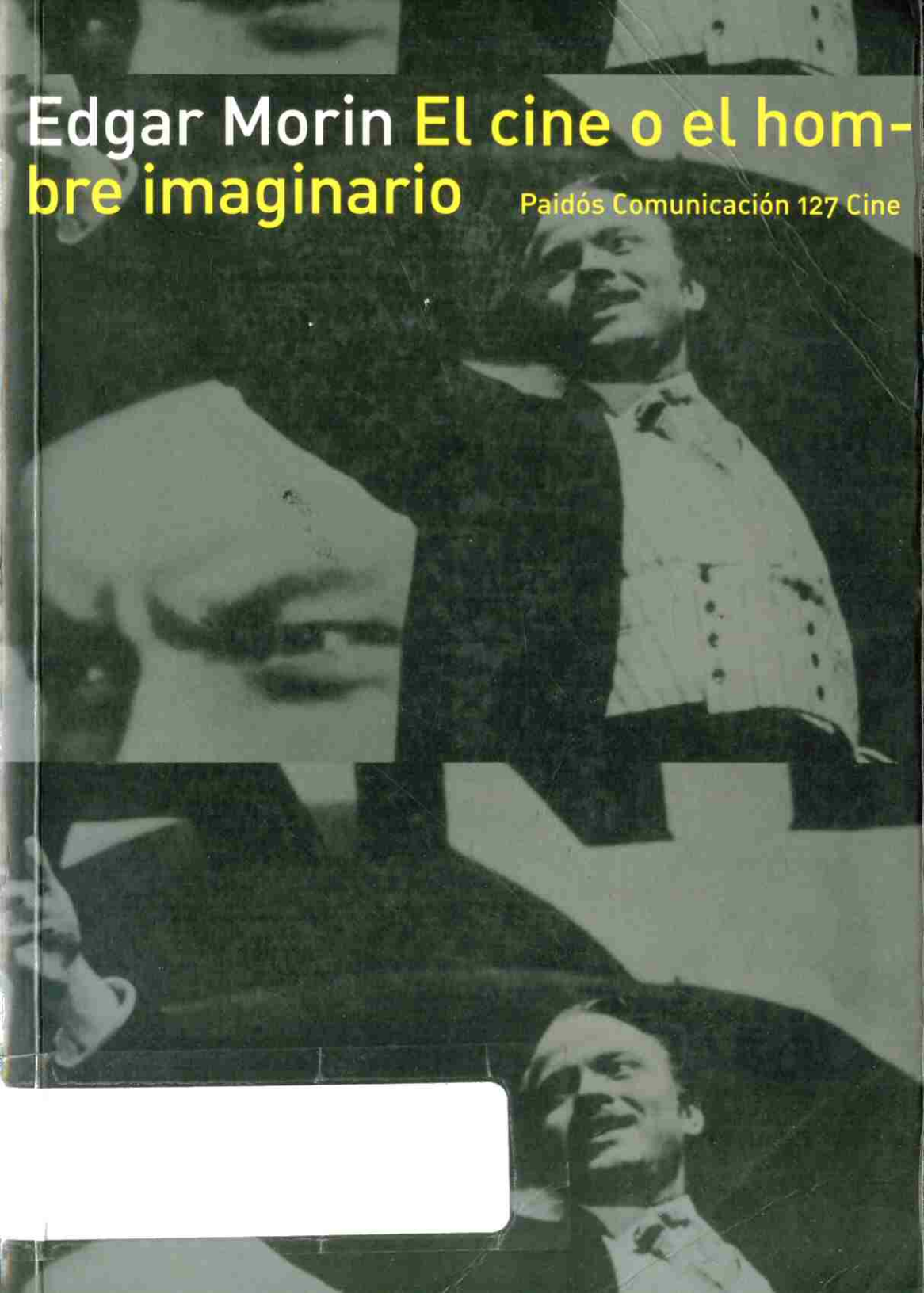


Edgar Morin El cine o el hombre imaginario

Paidós Comunicación 127 Cine

El cine o el hombre imaginario

Paidós Comunicación **Cine**

17. J. Aumont, A. Bergala, M. Marie y M. Vernet - *Estética del cine*
64. A. Gaudreault y F. Jost - *El relato cinematográfico*
65. D. Bordwell - *El significado del filme*
67. F. Jameson - *La estética geopolítica*
68. D. Bordwell y K. Thompson - *El arte cinematográfico*
70. R. C. Allen y D. Gomery - *Teoría y práctica de la historia del cine*
72. D. Bordwell - *La narración en el cine de ficción*
73. S. Kracauer - *De Caligari a Hitler*
75. F. Vanoye - *Guiones modelo y modelos de guión*
76. P. Sorlin - *Cines europeos, sociedades europeas 1939-1990*
78. J. Aumont - *El ojo interminable*
80. R. Arnheim - *El cine como arte*
81. S. Kracauer - *Teoría del cine*
84. J. C. Carrière - *La película que no se ve*
86. Vicente Sánchez-Biosca - *El montaje cinematográfico*
93. B. Nichols - *La representación de la realidad*
94. D. Villain- *El encuadre cinematográfico*
95. F. Albèra (comp.) - *Los formalistas rusos y el cine*
96. P. W. Evans - *Las películas de Luis Buñuel*
98. A. Bazin - *Jean Renoir*
102. VV. AA. - *Alain Resnais: viaje al centro de un demiurgo*
103. O. Mongin - *Violencia y cine contemporáneo*
104. S. Cavell - *La búsqueda de la felicidad*
106. R. Stam, R. Burgoyne y S. Flitterman-Lewis - *Nuevos conceptos de la teoría del cine*
108. VV. AA. - *Profondo Argento*
110. J. L. Castro de Paz - *El surgimiento del telefilme*
111. D. Bordwell - *El cine de Eisenstein*
113. J. Augros - *El dinero de Hollywood*
114. R. Altman - *Los géneros cinematográficos*
117. R. Dyer - *Las estrellas cinematográficas*
118. J.L. Sánchez Noriega - *De la literatura al cine*
119. L. Seger - *Cómo crear personajes inolvidables*
122. N. Bou y X. Pérez - *El tiempo del héroe*
126. R. Stam - *Teorías del cine*
127. E. Morin - *El cine o el hombre imaginario*

Edgar Morin

El cine o el hombre imaginario

PAIDÓS
Barcelona • Buenos Aires • México

Título original: *Le cinéma ou l'homme imaginaire*
Publicado en francés, en 1956, por Les Éditions de Minuit, París

Traducción de Ramón Gil Novales

Cubierta de Mario Eskenazi

Primera edición en castellano en Editorial Seix Barral, Barcelona, en 1972

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del «copyright», bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo públicos.

© 1956 Les Éditions de Minuit
© 2001 de la traducción, Ramón Gil Novales
© 2001 de todas las ediciones en castellano
Ediciones Paidós Ibérica, S. A.,
Mariano Cubí, 92 - 08021 Barcelona
y Editorial Paidós, SAICF,
Defensa, 599 - Buenos Aires
http://www.paidos.com

ISBN: 84-493-1077-6
Depósito legal: B-20.939/2001

Impreso en Gràfiques 92, S.A.
Avda. Can Sucarrats, 92 - 08191 Rubí (Barcelona)

Impreso en España - Printed in Spain

El arte del cine... quiere ser objeto digno de vuestras meditaciones: reclama un capítulo en esos grandes sistemas en los que se habla de todo, excepto del cine.

BELA BALAZS

Sumario

Prefacio 11

1. El cine, el avión. 13
2. El encanto de la imagen 21
3. Metamorfosis del cinematógrafo en cine. 49
4. El alma del cine. 81
5. La presencia objetiva 107
6. El complejo de sueño y de realidad 135
7. Nacimiento de una razón. Floración de un lenguaje 153
8. La realidad semiimaginaria del hombre 179

Bibliografía básica 195

Prefacio

Un tembloroso repiqueteo nos llama la atención. Un establecimiento entre los demás establecimientos expone enormes rostros pintados, fotografías de besos, de abrazos, de cabalgatas. Entramos en las tinieblas de una gruta artificial. Un polvo luminoso se proyecta y danza sobre una pantalla; nuestras miradas se empapan de él; toma cuerpo y vida, nos arrastra a una aventura errante; franqueamos el tiempo y el espacio, hasta que una música solemne disuelve las sombras sobre la tela, que vuelve a ser blanca. Salimos, y hablamos de las calidades y defectos de una película.

Extraña evidencia de lo cotidiano. El primer misterio del cine reside en esta evidencia. Lo asombroso es que no nos asombra. La evidencia nos «saca los ojos» en el sentido literal de la frase; nos ciega.

«Que pueda inquietaros toda cosa llamada habitual», dice Berthold Brecht. Aquí comienza la ciencia del hombre. Aquí debe comenzar la ciencia del cine.

El arte del cine, la industria de las películas no son más que partes emergidas de nuestra conciencia de un fenómeno que debemos captar en su plenitud. Pero la parte sumergida, esa evidencia oscura, se confunde con nuestra propia sustancia humana, que es también evidente y oscura, como el latido de nuestro corazón, las pasiones de nuestra alma. Por eso, como dice Jean Epstein,[1] «ignoramos todo lo que ignoramos del cine». Agreguemos, o más bien deduzcamos: ni siquiera sabemos lo que sabemos de él. Una membrana separa al homo cinematographicus del homo sapiens, al igual que separa nuestra vida de nuestra conciencia.

El propósito de nuestra investigación es interrogar al cine, considerarlo en su totalidad humana. Si es demasiado ambicioso se debe a que también lo es la necesidad de la verdad misma.

El presente volumen es una tentativa y elucidación, según un método de antropología genérica que se resiste de estar expuesto in abstracto: sólo se justifica por su eficacia informativa de la unidad y complejidad del fenómeno estudiado.

Hemos podido realizar este trabajo gracias al Centre National de la Recherche Scientifique, al que damos las gracias por habernos permitido emprenderlo y proseguirlo en el marco de las investigaciones del Centre d'Études Sociologiques. Agradecemos a los que, con su apoyo, nos han proporcionado el bien más precioso que podían concedernos: confianza y libertad. Son los señores Max Sorre, Étienne Souriau y el primer jefe Georges Friedmann. Una especial gratitud nos liga a Georges Friedmann; es natural que a él vaya dirigido el homenaje de este libro.

1. J. Epstein, *Le Cinématographe vu de l'Etna*, París, Ecrivains Réunis, 1926, pág. 25.

1. El cine, el avión

El agonizante siglo XIX nos lega dos nuevas máquinas. Ambas nacen casi en la misma fecha, casi en el mismo lugar, se lanzan simultáneamente por el mundo, cubren los continentes. Pasan de las manos de los pioneros a las de los explotadores, franquean un «muro del sonido». La primera realiza por fin el sueño más insensato que ha perseguido el hombre desde que mira el cielo: arrancarse de la tierra. Hasta entonces sólo tenían alas las criaturas de su imaginación, de su deseo: Los ángeles. Esta necesidad de volar, que toma impulso, mucho antes que Ícaro, al mismo tiempo que las primeras mitologías, se muestra aparentemente como la más loca e infantil. Así, se dice de los soñadores que están en las nubes. Los de Clément Ader, por un instante, escaparon del suelo y el sueño tomó cuerpo finalmente.

Al mismo tiempo se presentaba una máquina igualmente milagrosa; esta vez el prodigio no consistía en lanzarse hacia el más allá aéreo, donde sólo habitaban los muertos, los ángeles y los dioses, sino en reflejar la

realidad de la tierra. El ojo objetivo —y aquí el adjetivo tenía tal peso que se hacía sustantivo— captaba la vida para reproducirla, «imprimirla», según Marcel L'Herbier. Este ojo de laboratorio, desnudo de todo fantasma, se había podido perfeccionar por responder a una necesidad de laboratorio: la descomposición del movimiento. Mientras que el avión se evadía del mundo de los objetos, el cinematógrafo sólo pretendía reflejarlo para examinarlo mejor. Para Muybridge, Marey y Démeny, el cinematógrafo, o sus predecesores inmediatos, como el cronofotógrafo, son instrumentos de investigación «para estudiar los fenómenos de la naturaleza» y «rinden... el mismo servicio que el microscopio para el anatomista».[1] Todos los comentarios de 1896 se vuelven hacia el porvenir científico del aparato de los hermanos Lumière, quienes, veinticinco años después, seguían considerando el espectáculo del cine como un accidente.

Mientras los Lumière no creían en el futuro del cine, el espacio aéreo se había civilizado, nacionalizado, «navegabilizado». El avión, *hobby* de soñador, manía de cabalgador de nubes, era asimilado por la práctica y se convertía en el medio práctico del viaje, del comercio y de la guerra. Unido a la tierra por las redes de radio y radar, el «corcel del cielo» se ha hecho correo del cielo, transporte común, diligencia del siglo XX. Sigue siendo dominio del sueño, de los pioneros y de los héroes, pero cada hazaña precede y anuncia una explotación. El avión no ha huido de la tierra. La ha dilatado hasta la estratosfera. La ha acortado.

La máquina volante ha alcanzado sabiamente el mundo de las máquinas, pero «las obras creadas por el cine, la visión del mundo que presentan, han desbordado de manera vertiginosa los efectos de la mecánica y de todos los soportes del film».[2] El film se ha lanzado, cada vez más alto, hacia un cielo de sueño, hacia el infinito de las estrellas —de las *stars*—, bañado de música, poblado de presencias adorables y demoníacas, escapando de la tierra de la que debía ser, según todas las apariencias, servidor y espejo.

Este fenómeno asombroso apenas llama la atención de los historiadores del cine, que consideran, según una cándida finalidad, el tiempo de génesis del cine como una época de aprendizaje en la que se elaboran un lenguaje y los medios predestinados, supuestamente, para constituir el

1. Véase las obras citadas en nuestra bibliografía (II, B), principalmente las de Étienne-Jules Marey y Georges Démeny. Las referencias completas de las obras que se citen en las notas, se encontrarán en la bibliografía, al final del libro.

2. G. Cohen-Séat, *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma*, pág. 26.

séptimo arte. Nadie se asombra de que *el cinematógrafo, desde su nacimiento, se haya apartado radicalmente de sus fines aparentes, técnicos o científicos, para ser aprehendido por el espectáculo y convertirse en cine.*[3] Y la palabra aprehendido es justa: el cinematógrafo hubiera podido realizar inmensas posibilidades prácticas.[4] Pero el impulso del cine —es decir de la película-espectáculo— ha atrofiado estos desarrollos que hubieran parecido naturales.

¿Qué poder interno, qué «maná» misterioso poseía el cinematógrafo para transformarse en cine? Y no solamente para transformarse, sino para aparecer en este punto irreal y sobrenatural en el que estas dos nociones parezcan poder definir su naturaleza y esencia evidentes.[5]

Ricciotto Canudo fue el primer teórico del cine por haber sabido definir con subjetividad el arte de lo objetivo: «En el cine, el arte consiste en sugerir emociones y no en relatar hechos».[6] «El cine es creador de una vida», declaraba en 1909 Apollinaire. En la proliferación de textos dedicados al cine, a partir de los años 20, se multiplican las notas de este estilo: «En el cine, personajes y objetos se nos aparecen a través de una especie de bruma irreal en una impalpabilidad de fantasma...»[7] «El peor cine sigue siendo cine a pesar de todo, es decir, algo emocionante e indefinible».[8] Continuamente se leen expresiones como «ojo surrealista», «arte espiritista» (Jean Epstein), y sobre todo la palabra dominante: «el cine es sueño» (Michel Dard). «Es un sueño artificial» (Théo Varlet). «¿No es también un sueño el cine?» (Paul Valéry). «Entro en el cine como en un sueño» (Maurice Henry). «Parece que las imágenes que se mueven han sido especialmente inventadas para permitirnos visualizar nuestros sueños» (Jean Tédesco).[9]

3. Las primeras películas científicas, las del doctor Jean Comandon, fueron realizadas a instigación de Pathé, quien, en su búsqueda de lo maravilloso, descubrió de repente la ciencia.

4. J. Schiltz, *Le Cinéma au service de l'industrie.* (Hagamos notar que los esfuerzos de Jean Painlevé han quedado con frecuencia aislados).

5. «La misma naturaleza del cine... lo orienta hacia la representación de acontecimientos irreales o sobrenaturales». Raoul Ergmann: «Le Règne du fantastique», en *Cinéma d'aujourd'hui,* pág. 37. Las mismas reflexiones hace Jean Epstein en *Cinéma bonjour,* págs. 43-44.

6. R. Canudo, *L'Usine aux images,* pág. 39.

7. Quesnoy, «Le Cinéma», en *Rouge et Noir* (Cuaderno especial), pág. 103.

8. J.-F. Laglenne, «Cinéma et peinture», en *Cahiers du Mois,* n.º 16-17, pág. 106.

9. Véase Jean Epstein, *Cinéma bonjour,* págs. 112-113. Michel Dard, en *Rouge et Noir,* pág. 117. Théo Varlet, *ibíd,* pág. 78. Paul Valéry, en *Cahiers de l'IDHEC,* n.º 1, París, 1944. Maurice Henry: «Défense du cinéma américain», en *Rouge et Noir,* pág. 146. Jean Tédesco: «Cinéma expression», en *Cahiers du Mois,* pág. 25.

Pero ¿no es todo onírico para los soñadores y poético para los poetas? Sin embargo, teóricos, universitarios y sabios recurren a las mismas palabras y a la misma doble referencia de la afectividad y de la magia para calificar el cine. «En el universo fílmico hay una especie de maravilla atmosférica casi congénita», dice Étienne Souriau.[10] Élie Faure evoca el cine como «una música que nos llega por medio del ojo».[11] Para León Moussinac y Henri Wallon, el cine aporta al mundo un sentimiento, una fe, la «vuelta hacia las afinidades ancestrales de la sensibilidad».[12]

Aquí comienza el misterio. A la inversa de la mayoría de los inventos, que se convierten en utensilios y se ordenan en los cobertizos, el cinematógrafo escapa a esta suerte prosaica. El cine refleja la realidad, pero es también algo que se comunica con el sueño. Esto es lo que nos aseguran todos los testimonios; ellos constituyen el cine mismo, que no es nada sin sus espectadores. El cine no es la realidad *porque así se diga.* Si su irrealidad es ilusión, es evidente que esta ilusión es al menos su realidad. Pero al mismo tiempo sabemos que lo objetivo está despojado de subjetividad y que ningún fantasma va a turbar la mirada que fija a nivel de lo real.

El cine ha tomado su impulso más allá de la realidad. ¿Cómo? ¿Por qué? Sólo lo podemos saber siguiendo el proceso genético de esta metamorfosis. Ya antes presentimos que el cinematógrafo de Lumière contenía, en estado de potencia y energía latente, lo que debía transfigurarlo en «gran payaso», según la expresión de Georges Cohen-Séat. Si es verdad que hay algo maravilloso y anímico en el cine, esta maravilla y esta alma estaban encerradas en los cromosomas del cinematógrafo. ¿Cabe limitarse a oponer, lógica y cronológicamente, la ciencia a la imaginación? «Fue en primer lugar una ciencia, nada más que una ciencia. Ha sido precisa la imaginación grandiosa del hombre...»[13] Detengámonos.

¿Nada más que una ciencia? En 1829, Joseph-Antoine-Ferdinand Plateau fija su mirada en el sol de verano durante 25 segundos. Quedará ciego, pero, mientras tanto, nace un juguete, un simple juguete: el fenakisticopio. Amasa Leland Stanford, un excéntrico millonario aficionado a las carreras de caballos, apuesta sobre el galope de un caballo y da lu-

10. É. Souriau, «Filmologie et esthétique comparées», en *Revue Internationale de Filmologie*, n.° 10, pág. 149.

11. É. Faure, en *Encyclopédie Française*, 16/64/19.

12. Véase Léon Moussinac, *Naissance du cinéma.* Henri Wallon: «De quelques problèmes psycho-physiologiques que pose le cinéma», en *Revue Internationale de Filmologie*, n.° 1, pág. 16.

13. É. Faure, *Fonction du cinéma. De la cinéplastique à son destin social*, pág. 38.

gar a las experiencias de Eadweard James Muybridge en el hipódromo de Sacramento, en Palo Alto (California). Un hombre de genio, Thomas Alva Edison, que se dedica a toda clase de oficios y que va a convertirse en un potentado industrial, perfecciona, entre otros hallazgos, el kinetógrafo. Su leyenda da lugar a la antepasada patética de la ciencia ficción moderna, la «Eva futura» del conde Auguste Villiers de l'Isle Adam. «Los fanáticos, los maniáticos, los pioneros desinteresados capaces, como Bernard Palissy, de quemar sus muebles por unos segundos de imágenes temblorosas, no son industriales ni sabios, sino posesos de su imaginación», dice André Bazin.[14] Pero el poseso de su imaginación ¿no es ya inventor antes de que sea consagrado como gran sabio? ¿Acaso una ciencia no es algo más que una ciencia? ¿No es siempre, en su origen inventivo, hija del sueño?

Los grandes inventos han nacido del mundo de las «manías», de los *hobbies*. No surgen de la gran empresa desarrollada, sino del laboratorio del iluminado solitario o del taller del hombre de múltiples oficios. (Es inútil agregar que la empresa se apodera rápidamente del invento). Si generalizamos a escala de las naciones, ¿cabe pensar que su retraso en el plan de concentración y racionalización industrial hizo de Francia un país de inventores?

Si bien el cine es un invento internacional, fue en esta Francia artesana, de variados oficios, donde hubo mayor número de hallazgos de carácter cinematográfico (129 patentes en el año 1896 contra 50 en Inglaterra). El nacimiento del cinematógrafo nos llevaría fácilmente a los problemas de una sociología comparativa de la invención,[15] pero aquí queremos subrayar este punto: inventores, soñadores y hombres de múltiples oficios pertenecen a la misma familia y navegan en las mismas aguas donde surge el genio.

La técnica y el sueño están ligados en su nacimiento. No se puede colocar el cinematógrafo, en ningún momento de su génesis ni de su desarrollo, solamente en el campo del sueño o en el de la ciencia.

Durante todo el siglo XIX, sabios y prestidigitadores se pasan el in-

14. A. Bazin, «Le Mythe du cinéma total», en *Critique*, tomo I, n.º 6, págs. 552-557.

15. Principalmente el misterio de la coincidencia cosmopolita de los grandes inventos. Un invento nunca nace solo. Se le ve surgir simultáneamente en diversas partes del globo, como si sus inventores no fueran más que médiums dispersados de un mismo genio subterráneo. Thomas Alva Edison en Estados Unidos y William Friese-Greene en Inglaterra; el doctor Ottomar Anschütz y Max Skladanovsky en Alemania; otros investigadores en Rusia; Georges Démeny y Raoul Grimoin-Sanson en Francia, trabajan al mismo tiempo en el aparato que Lumière será el primero en acabar.

vento que se está haciendo y, en cada una de estas idas y venidas, se le añaden nuevas perfecciones. El fenakistiscopio de Plateau se transforma en zoótropo (William George Horner, 1834), linterna mágica animada que se proyecta sobre la pantalla (Franz von Uchatus, 1853), dibujo animado (praxinoscopio de Émile Reynaud, 1887; teatro óptico, 1889). Paralelamente, el juguete, asociado a este otro juego para personas mayores que es la fotografía, se convierte, pasando por la extravagante fantasía del multimillonario Leland Stanford, en instrumento de investigación (revólver fotográfico de Pierre-Jules-César Janssen, 1876; cronofotógrafo de Étienne-Jules Marey, 1882). Los prestidigitadores se transforman en sabios y éstos en prestidigitadores; el profesor de ciencias naturales Reynaud se hace director de teatro óptico y Lumière director de *tournées* foráneas. ¿De qué se trata? ¿De un juguete para el *children's corner?* ¿De una carabina para el sabio que va a captar los movimientos de la mariposa? ¿De dibujos animados para el Museo Grévin? ¿De un complemento visual del fonógrafo? ¿De una máquina automática de las que hay en las ferias? ¿De una máquina o de una broma?

La incertidumbre aumenta al intentar adentrarnos en los orígenes. ¿Ciencia óptica? ¿Sombras mágicas? «El invento del cine resulta de una larga serie de trabajos científicos y del gusto que ha tenido siempre el hombre por los espectáculos de sombra y de luz...», dice Marcel Lapierre.[16] Los trabajos científicos, recuerda Martin Quigley Jr., se remontan al árabe Alhazan, que estudió el ojo humano; a Arquímedes, que usó sistemáticamente lentes y espejos; a Aristóteles, que fundó una teoría de la óptica.[17] Este peregrinaje nos lleva no solamente a los orígenes de la ciencia física, sino también de la religión, la magia y el arte, pasando por la fantasmagoría. Los predecesores de los hermanos Lumière son los que mostraban linternas mágicas, entre los que podemos citar como más ilustres a E.-G. Robertson (1763-1837) y al padre Athanasius von Kircher (1601-1682), herederos de la antigua magia. Cinco mil años antes, en las paredes de las cavernas de Java, el Wayang realizaba sus juegos de sombras. Los cultos griegos de misterio, practicados en su origen en las cavernas, iban acompañados de representaciones de sombras, según la hipótesis de Jean Przylinsky, quien de este modo cree explicar el origen del mito platónico descrito en el 7° libro de la *República*.[18]

¿De dónde proviene, pues, el cine? «Su nacimiento... lleva todos los

16. M. Lapierre, *Anthologie du cinéma*, pág. 13.
17. M. Quigley Jr., *Magic shadows. The story of the origins of the motion pictures.*
18. Comunicación en el Congrès Internationale d'Esthétique, París, 1937.

caracteres del enigma, y cualquiera que se interrogue sobre él se extravía en el camino, abandona la búsqueda».[19] A decir verdad, el enigma se plantea principalmente por la incertidumbre de una corriente zigzagueante entre el juego y la investigación, el espectáculo y el laboratorio, la descomposición y la reproducción del movimiento, por el nudo gordiano de ciencia y sueño, de ilusión y realidad donde se prepara el nuevo invento.

¿Corta el cinematógrafo este nudo gordiano? Surge en 1895, fiel absolutamente a las cosas reales por la reproducción química y la proyección mecánica, verdadera demostración de óptica racional, y parece tener que disipar para siempre la magia del Wayang, los fantasmas del padre Kircher y las chiquilladas de Reynaud. Se le entroniza en la Facultad, se le saluda académicamente. Pero ¿no es esta máquina lo más absurdo que quepa imaginar, ya que sólo sirve para proyectar imágenes por el placer de verlas?

19. A. Valentin, «Introduction à la magie blanche et noire», en *Art. Cinématographique*, n.º 4, París, Alcan, 1927, pág. 109.

2. El encanto de la imagen

La originalidad del cinematógrafo es relativa. Edison había ya animado la fotografía y Reynaud proyectado imágenes animadas sobre una pantalla. Pero la misma relatividad del cinematógrafo —es decir, la puesta en relación de la fotografía animada y de la proyección en un sistema único— es su originalidad.

El cinematógrafo aumenta doblemente la impresión de realidad de la fotografía; por un lado restituyendo a los seres y cosas su movimiento natural; por otro proyectándolos, liberados de la película como de la caja del kinetoscopio, sobre una superficie en la que parecen autónomos.[1]

Y precisamente en el momento en que la mayor fidelidad jamás obtenida debía orientarlo hacia las aplicaciones científicas y hacerle perder todo interés espectacular, el aparato Lumière dirige sus imágenes a la sola contemplación, es decir, las proyecta como espectáculo.

1. Véase el capítulo 5.

Fotogenia

Este prodigio que se exhibe en 1895-1896, dice Marcel L'Herbier, «como la mujer con barba o la vaca de dos cabezas»,[2] tiene de prodigioso que muestra la vaca con su única cabeza y a la mujer sin barba. Ciertamente, no sorprende que todo nuevo invento asombre y llame la atención. Cierto también que, desde su nacimiento e incluso antes (kinetoscopio), la imagen filmada debía estar adornada de exotismo y de fantasía, aprehendida por lo burlesco *(El regador regado* [L'arroseur arrosé, 1895]*)*, lo fantástico (primero Méliès 1896-1897), la historia (la primera película del *Asesinato del duque de Guisa* [L'Assassinat du Duc de Guise, 1908]), la pillería *(Coucher d'Yvette et de Pierreuse* [1897]*)*, el gran guiñol *(Ejecución capital en Berlín* [Exécution capitale à Berlin, 1897]*)* y las fiestas, las actualidades trucadas, las coronaciones, las batallas navales.

Pero la boba admiración implicaba una admiración más profunda. Al mismo tiempo que esa imagen extraña, nueva, divertida, otra imagen trivial y cotidiana imponía su fascinación. La inaudita admiración suscitada por las *tournées* Lumière no nació solamente del descubrimiento del mundo desconocido, afirma justamente Sadoul, sino de la visión del mundo conocido, no sólo del pintoresco, sino del cotidiano. Lumière, al contrario de Edison, cuyos primeros films mostraban escenas de *music-hall* o combates de boxeo, tuvo la intuición genial de filmar y proyectar como espectáculo lo que no es espectáculo: la vida prosaica, los transeúntes dirigiéndose a sus ocupaciones. Envió a las calles a Félix Mesguisch y a A. Promio. Había comprendido que una primera curiosidad *se dirigía al reflejo de la realidad.* Que la gente se maravillaba sobre todo de volver a ver lo que no le maravillaba: su casa, su rostro, el ambiente de su vida familiar.[3]

La salida de una fábrica, el tren entrando en una estación, cosas centenares de veces conocidas y sin valor, atrajeron a las primeras multitudes. *Es decir, que lo que atrajo a las primeras multitudes no fue la salida de una fábrica, ni un tren entrando en una estación (hubiera bastado*

2. M. L'Herbier, *Intelligence du cinématographe,* pág. 25.

3. La introducción del cine en las regiones en que es desconocido provoca siempre los mismos fenómenos. El teniente F. Dumont observa las reacciones de los bereberes marroquíes: «La visión del herrador que hierra un asno, del alfarero que amasa la arcilla, de un hombre que come saltamontes emparrillados, de un asno que pasa, de un camello que se levanta con su carga, desencadena un entusiasmo general: de todas partes surgen exclamaciones jubilosas y estupefactas». «L'utilisation des auxiliaires visuels au Maroc», en *Les Auxiliaires visuels et l'éducation de base,* págs. 320 y sigs. París, UNESCO, 1952.

ir a la estación o a la fábrica), sino una imagen del tren, una imagen de la salida de una fábrica. La gente no se apretujaba en el Salón Indien por lo real, sino por la imagen de lo real. Lumière había sentido y explotado el encanto de la imagen cinematográfica.

¿Iba a disiparse este encanto después de las representaciones Lumière? Cabría creerlo. El cinematógrafo se lanza por el mundo y se hace turista. Se metamorfosea en hechizo. Sin embargo, las primeras meditaciones sobre la esencia del cine, hechas unos veinte años más tarde, comienzan con la toma de conciencia de la inicial fascinación y le dan un nombre, el de fotogenia.

¿Cómo definir esta cualidad que no está en la vida, sino en la imagen de la vida? La fotogenia es «este aspecto poético extremo de los seres y de las cosas» (Louis Delluc), «esta cualidad poética de los seres y de las cosas» (León Moussinac), «susceptibles de sernos reveladas exclusivamente por el cinematógrafo» (uno y otro).

Pensamiento infantil, candor de expresión, pobre y rico como los balbuceos de la revelación mística; la gran verdad patalea: la fotogenia es la cualidad propia del cinematógrafo y la cualidad propia del cinematógrafo es la fotogenia... Epstein da un paso adelante cuando, por encima de «la propiedad cinematográfica de las cosas, especie de potencial conmovedor», define como fotogénico «todo lo que es *valorizado en alto grado por la reproducción cinematográfica*».[4]

Esta cualidad sobrevalorizadora (no es absurdo unir dialécticamente los dos términos) no puede confundirse con lo pintoresco, esa invitación a la pintura que nos dirigen las cosas bonitas. «Pintoresco y fotogenia sólo coinciden por casualidad».[4] Lo pintoresco está en las cosas de la vida. Lo propio de la fotogenia es despertar lo pintoresco en las cosas que no son pintorescas.

Escenas anodinas, «momentos familiares» fijados por el cine-ojo *(Kino-Glatz)* de Dziga Vertov, pueden verse exaltados a «un paroxismo de existencia» (Louis Chavance), «sublimados, transfigurados» (Henri Agel), o revelar en ellos «la belleza secreta, la belleza ideal de los movimientos y de los ritos de cada día».[5]

¿De qué paroxismo, de qué transfiguración se trata? Citemos por entero la frase de Chavance: «En este paroxismo de existencia encuentro un carácter sobrenatural»; terminemos la de Agel: «La virtud de tendencia surrealista del cine se realiza de la forma más pura».[6] Y concluyamos con

4. J. Epstein, *Le Cinématographe vu de l'Etna*, pág. 25.
5. J. Epstein, *Cinéma bonjour*, pág. 10.
6. H. Agel, *Le Cinéma a-t-il une âme?*, págs. 64-65.

Albert Valentin: «El objetivo confiere a todo lo que se le acerca un aire de leyenda, transporta fuera de la realidad todo lo que cae en su campo».[7] ¿No es asombroso que la cualidad «legendaria», «surrealista», «sobrenatural» sea resultado inmediato de la imagen más objetiva que se pueda concebir?

Breton admiraba que en lo fantástico sólo hubiera lo real. Invirtamos la proposición y admiremos lo fantástico que irradia el simple reflejo de las cosas reales. En la fotografía, lo real y lo fantástico se identifican como en una exacta sobreimpresión.

Ocurre como si, ante la imagen fotográfica, la vista empírica se desdoblase en una visión onírica, análoga a lo que Rimbaud llamaba «videncia», no extraña a lo que los videntes llaman «ver» (ni tal vez a esa satisfacción que los *voyeurs*» logran con la mirada): una segunda vista, como se dice, reveladora de bellezas o de secretos ignorados por la primera. Donde parecía bastar el verbo ver, los técnicos inventaron el verbo «visionar», y ello no fue por azar.

Así, según la expresión de Moussinac, la imagen cinematográfica mantiene «el contacto con lo real y lo transfigura en magia».[8]

De nuevo viene, esta vez aplicada a la más fiel de las imágenes, la palabra magia rodeada del cortejo de palabras sin consistencia —maravilloso, irreal, etc...— que estallan y se evaporan en cuanto se intenta manipularlas. No es que no quieran decir nada; es que no pueden decir nada. Expresan el deseo impotente de expresar lo inexplicable. Son la contraseña de lo inefable. Debemos tratar estas palabras con sospecha debido a su terquedad en insistir sobre su nada. Pero al mismo tiempo esta terquedad es señal de una especie de ciego olfato, como esos animales que escarban el suelo siempre en el mismo lugar o ladran cuando se levanta la luna. ¿Qué han olfateado? ¿Qué han reconocido? ¿Magia? ¿Fotogenia? ¿Cuál es este genio de la foto?

Genio de la foto

La fotografía dio origen en 1839 a la palabra fotogenia.[9] Se la sigue empleando. Nos descubrimos, ante nuestros clichés, «fotogénicos» o no,

7. A. Valentin, «Introduction à la magie blanche et noire», en *Art cinématographique*, n.° 4, París, Alcan, 1927, pág. 109.

8. L. Moussinac, *L'Âge ingrat du cinéma.*

9. G. Sadoul, *Histoire générale du cinéma,* tomo I, pág. 27 (véase la bibliografía para la versión española).

según una misteriosa mejoría o empeoramiento. La fotografía nos adula o nos traiciona; nos da o nos niega un no sé qué.

Cierto es que la fotogenia del cinematógrafo no puede reducirse a la de la fotografía. Pero es en la imagen fotográfica donde reside su fuente común. Para aclarar el problema es un buen método partir de esta misma fuente.

Aunque inmóvil, la imagen fotográfica no está muerta. La prueba es que queremos las fotos, las miramos. Sin embargo, no están animadas. Esta observación falsamente ingenua nos instruye. En el cinematógrafo podríamos creer que la presencia de los personajes proviene de la vida —el movimiento— que se les ha dado. *En la fotografía, la presencia es lo que evidentemente da vida. La primera y extraña cualidad de la fotografía es la presencia de la persona o de la cosa que, sin embargo, están ausentes.* Esta presencia no necesita, para afirmarse, de la subjetividad mediadora de un artista. El genio de la foto es en primer lugar químico. La más objetiva, la más mecánica de todas las fotografías, la del foto-matón, puede transmitirnos una emoción, una ternura como si en cierta manera, según la frase de Sartre, el original se hubiera encarnado en la imagen. Por lo demás, la palabra clave de la fotografía: «sonría», implica una comunicación subjetiva de persona por medio de la película, portadora del mensaje del alma. La más trivial de las fotografías encubre o evoca una cierta presencia. Lo sabemos, lo sentimos, ya que llevamos las fotografías con nosotros, las guardamos en casa, las mostramos (omitiendo significativamente indicar que se trata de una imagen: «ésta es mi madre, mi mujer, mis hijos»), no solamente para satisfacer una curiosidad extraña, sino por el placer de contemplarlas una vez más, reconfortarnos con su presencia, sentirlas cerca de nosotros, con nosotros, en nosotros, como pequeñas presencias de bolsillo, unidas a nuestra persona o a nuestro hogar.

Los padres y las madres difuntas, el hermano muerto en la guerra, miran desde su gran marco, velan y protegen la casa campesina como dioses lares. En el hogar, las fotografías hacen las veces de las estatuillas u objetos alrededor de los cuales se mantenía el culto a los muertos. Desempeñan, de manera atenuada, ya que el culto a los muertos está atenuado, el mismo papel de las tablillas chinas, puntos de unión en los que los seres queridos desaparecidos están siempre dispuestos a la llamada.

La difusión de la fotografía ¿no ha reanimado en parte las formas arcaicas de la devoción familiar? O, más bien, las necesidades del culto familiar ¿no han encontrado en la fotografía la representación exacta de lo

que los amuletos y objetos realizaban de una manera imperfectamente simbólica: la presencia de la ausencia?[10]

La fotografía, en este estudio, puede ser exactamente llamada recuerdo. El recuerdo puede asimismo ser llamado vida reencontrada, presencia perpetuada.

Los dos términos foto-recuerdo están enlazados, son intercambiables. Escuchemos a estas comadres: «¡Qué hermosos recuerdos os trae esto, qué hermosos recuerdos os traerá!». La fotografía sirve de recuerdo, y este servicio puede desempeñar un papel determinante, como el turismo moderno, que se prepara y realiza como una expedición destinada a traer un botín de recuerdos, fotografías y tarjetas postales. Cabe preguntarse cuál es el objetivo profundo de estos viajes de vacaciones en los que se parte a admirar monumentos y paisajes que no se visitan en el propio país. El parisiense que ignora el Louvre, que no ha franqueado el pórtico de una iglesia y que no se desviará de su camino para contemplar París desde lo alto del Sacré-Coeur, no dejará de visitar una capilla de Florencia, recorrerá los museos, se agotará subiendo a los campaniles o a los jardines colgantes de Ravello. Donde se quiere verlo todo bien, y no tomar solamente fotos. Pero lo que se busca, lo que se ve es un universo que, al amparo del tiempo o al menos soportando victoriosamente su erosión, es ya de por sí un recuerdo. Montañas eternas, islas de felicidad donde se refugian los multimillonarios, *vedettes,* «grandes escritores» y, sobre todo, lugares y monumentos «históricos», reino de estatuas y columnas, campos elíseos de civilizaciones muertas... Es decir, reino de la muerte, donde la muerte está transfigurada en las ruinas, donde una especie de eternidad vibra en el aire, la del recuerdo transmitido de siglo en siglo. Por eso las guías y *baedekers* desprecian la industria y el trabajo de un país y presentan solamente su momia embalsamada en el seno de una inmóvil naturaleza. Lo que se llama el extranjero aparece finalmente con una extrañeza extrema, como algo fantasmal, acrecentado por la rareza de las costumbres y del idioma desconocido (que siempre es abundante cosecha de «recuerdos»). Y al igual que para los arcaicos lo extraño es un espíritu en potencia, y el mundo extraño una frontera avanzada de la morada de los espíritus, el turista se mueve como en un mundo poblado de espíritus. La cámara fotográfica enfundada en cuero es como su talismán

10. Los muertos fotografiados que desconocíamos; tías abuelas y tíos abuelos, aparecen rígidos, grotescos. Pero las personas amadas tienen un aspecto tierno y atractivo; los enseñamos a los demás, que fingen participar en esta reanimación mística de la presencia, ya que practican el mismo culto y los mismos ritos.

que lleva en bandolera. Y para ciertos frenéticos, el turismo es una cabalgata entrecortada con múltiples paradas. No se mira el monumento, se le fotografía. Se retrata uno mismo al pie de los gigantes de piedra. La fotografía se convierte en el propio acto turístico, como si la emoción buscada sólo tuviera valor para el recuerdo futuro; la imagen en la película enriquece la potencia del recuerdo al cuadrado.

Toda película es como una pila que se carga de presencias: rostros amados, objetos admirados, acontecimientos «hermosos», «extraordinarios», «intensos». Por eso el fotógrafo profesional o aficionado surge en cada uno de los momentos en los que la vida sale de su indiferencia: viajes, fiestas, ceremonias, bautizos, bodas. Sólo el duelo —interesante tabú que comprendemos pronto— permanece inviolado.

La pasión amorosa carga la fotografía de una presencia casi mística. El cambio de fotos se introduce en el ritual de los amantes que se han unido corporal o, al menos, espiritualmente. La foto recibida se convierte en objeto tanto de adoración como de posesión. La propia se ofrece al culto al mismo tiempo que a la apropiación. El trueque de las imágenes realiza mágicamente el trueque de las individualidades, en que cada una de ellas se convierte a la vez en ídolo y esclavo de la otra, y que es el amor.

Toma de posesión, abandono de sí mismo. Estos términos son aquí retóricos. Pero se esclarecen si se consideran los casos límites en que la fotografía, integrándose en las prácticas ocultistas, se convierte literalmente en presencia real, objeto de posesión o hechizamiento.

Desde 1861, casi en su nacimiento, la fotografía ha sido aprehendida por el ocultismo, es decir, por ese *digest* de creencias y prácticas que comprende el espiritismo, la clarividencia, la quiromancia, la medicina de los curanderos y las diversas religiones o filosofías esotéricas.

Curanderos, hechiceros y videntes que hasta entonces actuaban con amuletos o por medio de representación mental, emplean en adelante la fotografía, con la que tratan y curan, localizan al hijo o esposo desaparecido, hechizan, ejecutan los maleficios del hechizo cada vez con mayor frecuencia gracias a la fotografía. Dicho de otro modo, la fotografía es, en el estricto sentido del término, *presencia real* de la persona representada; en la fotografía se puede leer el alma de la persona, su enfermedad, su destino. Más aún: por ella y sobre ella es posible una acción.

Si se puede poseer por foto, es evidente que ésta puede a su vez poseernos. ¿No revelan una creencia confusa en este poder las expresiones «tomar una foto» y «ser tomado en una foto»?

El temor a esta posesión maligna, evidente hace unos años en China y en numerosas culturas antiguas, nos es sin duda inconsciente. Tal vez no es menos inconscientemente conjurado por la fórmula restitutoria de «el pajarito va a salir». La psicosis de espionaje hace subir este temor a la superficie; los tabúes fotográficos desbordan muy rápidamente los objetivos de seguridad que les habían determinado; en tal ciudad extranjera se puede ver todo, pero no se puede fotografiar nada. El odio rodea al fotógrafo, aunque sólo haya «tomado» una pared. Le ha quitado una sustancia vital y secreta, se ha hecho con un poder.

Por otra parte, los incultos o los acusados que rehúsan la fotografía lo hacen más por la expresión que ocultan que por su rostro. Théophile Pathé cita este caso, ya cinematográfico, de testigos de un crimen libertino que, después de haber acusado a uno de sus conocidos, se turbaron ante la cámara de Pathé-Rural.[11] La fotografía puede estar igualmente dotada de un genio visionario, abierto a lo invisible. Lo que se llama «fotogenia» no es más que el embrión de una extralucidez mítica que fija en la película no solamente los ectoplasmas materializados de las sesiones espiritistas, sino los aspectos invisibles al ojo humano. Desde que en 1861 el fotógrafo Mummler de Filadelfia inventó la «fotografía espiritista», o sea la sobreimpresión, circulan en los medios ocultistas fotos de seres fantásticos sobre fondo de paisajes reales.[12]

Estas fotografías van acompañadas de una historia, que pretende fundamentar su autenticidad. Emocionado con el espectáculo de las ruinas de una ciudad milenaria de Asia Menor, un turista toma una fotografía; al revelarla descubre con estupor a tres magos antiguos de gran talla y barba asiria, translúcidos ante las piedras del templo muerto. Nosotros mismos hemos asistido a la génesis espontánea y a la difusión de tales leyendas: un pariente nos mostró una foto tomada en un lugar desierto, en la que se veía un inmenso rostro sonriente de profeta. El semanario *Match* reprodujo, sin denunciarla como superchería, una fotografía del cielo de Corea con la gigantesca figura de un Cristo en sobreimpresión sobre los bombarderos en vuelo.

La fotografía abarca un registro tan amplio, satisface necesidades tan

11. T. Pathé, *Le Cinéma*, págs. 119-120.

12. Véase Charles Lancelin, *Méthode de dédoublement personnel*, las fotos del final, principalmente del fantasma de la señora Leóntine, doble de la futura esposa del doctor Volpi; del fantasma de la señora Lambert, bola mental del doctor Baraduc. Por lo que se refiere a la «fotografía espiritista», véase Georges Sadoul, *Histoire générale du cinéma*, tomo II, pág. 54, y artículo citado por él de H. Fournier en *La Nature*, 15 de enero de 1894.

evidentemente afectivas y estas necesidades son de tal amplitud,[13] que no se puede considerar su empleo —desde la foto-presencia y la foto-recuerdo a la diapositiva— como un simple epifenómeno de una función esencial que sería la documentación de archivo o el conocimiento científico. ¿Cuál es, pues, la función de la foto? Múltiple y siempre indefinible en el último momento. ¿Enmarcarla, pegarla en un álbum, deslizarla en la cartera, mirarla, amarla, besarla? Todo eso, indudablemente... Comienza en la presencia moral, va hasta el hechizo y la presencia espiritista. La fotografía: Fetiche, recuerdo, presencia muda; sustituye o se simultánea con las reliquias, flores marchitas, pañuelos preciosamente guardados, mechones de cabello, objetos menudos, chucherías, torre Eiffel y plaza de San Marcos en miniatura. Por todas partes, puestas sobre los muebles, colgadas en las paredes, las fotografías y las tarjetas postales reinan sobre una corte de fruslerías irrisorias, retaguardia del recuerdo, combatientes del tiempo, disputando al olvido y a la muerte jirones de presencia viva.

¿De dónde proviene este papel? No de una propiedad particular del colodión húmedo, del gelatinobromuro, de la acetocelulosa, sino de lo que nosotros mismos ponemos en ellos. Las propiedades que parecen pertenecer a la foto son las propiedades de nuestro espíritu que se fijan en ella y que ella nos devuelve. En lugar de buscar en la cosa fotográfica la cualidad, tan evidente y profundamente humana de la fotogenia, es preciso remontarse hasta el hombre... La riqueza de la fotografía reside no en lo que está en ella, sino en lo que nosotros fijamos o proyectamos sobre ella.

Todo nos indica que el espíritu, el alma y el corazón humanos están profunda, natural e inconscientemente comprometidos en la fotografía. Todo ocurre como si esta imagen *material* tuviera cualidad *mental*. En ciertos casos es como si la foto revelara una cualidad de la que carece el original, una *cualidad de doble. Hay que intentar captar la fotogenia a este nivel radical del doble y de la imagen mental.*

13. El estudio de la industria y del comercio de la fotografía nos revela la formidable necesidad que satisface. En Francia, desde 1862, más de 40.000 familias vivían de la industria fotográfica. Mayer y Poirson, *La Photographie, histoire de sa découverte*, París, 1862, citado por Georges Sadoul, *Histoire générale du cinéma*, tomo I, pág. 41.

La imagen y el doble

La imagen mental es «estructura esencial de la conciencia, función psicológica».[14] No cabe disociarla de la presencia del mundo en el hombre, de la presencia del hombre en el mundo. Es el indicio recíproco. Pero al mismo tiempo la imagen no es más que un doble, un reflejo, es decir, una ausencia. Sartre dice que «la característica esencial de la imagen mental es una determinada manera que tiene el objeto de estar ausente en el seno mismo de su presencia». *Agreguemos en seguida lo recíproco:* de estar presente en el seno mismo de su ausencia. Como dice el propio Sartre, «el original se encarna, desciende a la imagen». La imagen es una presencia vivida y una ausencia real, una presencia-ausencia.

Los viejos, como los niños, no son conscientes de la ausencia del objeto y creen en la realidad de sus sueños tanto como en la de las vigilias.

Es que la imagen puede presentar todos los caracteres de la vida real, incluida la objetividad. Un texto de Leroy citado por Sartre nos indica que una imagen, incluso reconocida como visión mental, puede presentar caracteres perfectamente objetivos: «En la época en que estudiaba anatomía, acostado en la cama, con los ojos cerrados, veía con gran claridad y *perfecta objetividad* la preparación en la que había trabajado durante el día». Además, esta imagen objetiva puede poseer una cualidad de vida que no conoce el original. Acabemos la cita: «La semejanza parecía rigurosa, *la impresión de realidad,* si se me permite expresarme así, de *vida intensa* que se desprendía de ella *era tal vez más profunda que si me hubiera encontrado frente al objeto real*».[15]

Por consiguiente, puede efectuarse cierta sobrevaloración subjetiva a partir de la simple representación objetiva. Vayamos más lejos: esta sobrevaloración subjetiva es aquí función de la objetividad de la imagen, es decir, de su aparente exterioridad material.

Un mismo movimiento aumenta correlativamente el valor subjetivo y la verdad objetiva de la imagen, hasta una «objetividad-subjectividad» extrema o alucinada.

Este movimiento valoriza la imagen, que puede parecer animada de una vida más intensa o más profunda que la realidad, e incluso, en el límite alucinatorio, de una vida sobrenatural. Se irradia entonces una fuerza tan poderosa como la muerte, ya virtud proustiana del tiempo reencontrado, ya virtud espiritista. Todo ocurre como si, en el hombre, la

14. J.-P. Sartre, *L'Imaginaire,* pág. 122.
15. E. Leroy, *Les Visions du demi-sommeil,* pág. 28.

necesidad que lucha contra la erosión del tiempo se fijara de manera privilegiada sobre la imagen.

Este movimiento que valoriza la imagen, la impulsa al mismo tiempo hacia el exterior y tiende a darle cuerpo, relieve y autonomía. Se trata de un aspecto particular de un proceso humano fundamental que es la proyección o la enajenación. Como excelentemente dice Quercy, «nuestros estados psíquicos, desde que los hemos creado, nos son siempre más o menos extraños. En sus estados llamados subjetivos, el sujeto encuentra en él objetos. Ideas, recuerdos, conceptos, nombres, imágenes, sentimientos, experimentan en nosotros lo que los alemanes llaman *Entfremdung,* un extrañamiento, una enajenación. Y si, por costumbre, solamente ciertos estados nuestros, llamados percepciones, son proyectados al espacio, esta objetivación máxima parece poder generalizarse a todos los objetos psíquicos».[16] En esta obra emplearemos casi indiferentemente la noción de alienación, de ascendencia hegeliano-marxista, y la de proyección, de origen psicoanalítico. Una informa más bien sobre el movimiento naciente y la otra sobre la concretización objetiva de los procesos psíquicos.

Cuanto más poderosa sea la necesidad objetiva, la imagen a la que se fija tiende más a proyectarse, alienarse, objetivarse, alucinarse y a fetichizarse (verbos que jalonan el proceso), y esta imagen, aunque aparentemente objetiva y porque es aparentemente objetiva, siente más esta necesidad hasta adquirir un carácter surrealista.

Efectivamente, en el encuentro alucinatorio de la mayor subjetividad y de la mayor objetividad, en el lugar geométrico de la mayor alienación y de la mayor necesidad, se halla el *doble,* imagen-espectro del hombre. Esta imagen es proyectada, alienada, objetivada hasta tal punto que se manifiesta como ser o espectro autónomo, extraño, dotado de una realidad absoluta. Esta realidad absoluta es al mismo tiempo una suprarrealidad absoluta; el doble concentra, como si en él se hubieran realizado, todas las necesidades del individuo, y en primer lugar su necesidad más locamente subjetiva: La inmortalidad.[17]

El doble es efectivamente esta imagen fundamental del hombre, anterior a la conciencia íntima de sí mismo, reconocida en el reflejo o la sombra, proyectada en el sueño, en la alucinación y la representación pintada o esculpida, fetichizada y magnificada en las creencias, en la supervivencia, los cultos y las religiones.

16. P. Quercy, *Les Hallucinations,* París, P.U.F., 1936, pág. 174.

17. E. Morin, *L'Homme et la mort,* págs. 82-98 y 124-168 (véase la bibliografía para la versión española).

Nuestro doble se nos puede aparecer en esas visiones hoffmanianas o dostoievskianas, descritas clínicamente con el nombre de autoscópicas o heautoscópicas. El doctor Fretet nos dice que la visión del doble «es una experiencia al alcance de todos». El doctor L'Hermitte tuvo el mérito de subrayar que cada uno tiene, «con una aptitud más o menos grande, posibilidad de ver su doble».[18] Reconoció la raíz antropológica del doble, «experiencia muy viva de sí mismo».[19] La diferencia entre lo patológico y lo normal es, como siempre, de grado en la alienación. Aún se reduce más cuando se considera no ya nuestra sola civilización, sino sus orígenes.

El *doble* es efectivamente universal en la humanidad antigua. Tal vez sea el único gran mito humano universal. Mito experimental; su presencia, su existencia no ofrecen duda: se le ve en el reflejo, en la sombra, en los sueños; se le siente y adivina en el viento y en la naturaleza. Todos vivimos acompañados de nuestro doble. No tanto copia conforme, y más aún que un *alter ego:* un *ego alter,* un yo otro.

El doble, otro y superior, posee la fuerza mágica. Se disocia del hombre que duerme para ir a vivir literalmente la vida suprarreal de los sueños. En el hombre en estado de vigilia, el doble puede alejarse, realizar asesinatos y hazañas. El primitivo es literalmente *doblado* a lo largo de toda su vida, para ser dejado finalmente en el mismo lugar, cadáver, harapo, en el momento de la muerte. Una vez destruida la carne y acabada la descomposición, el doble se libera definitivamente para convertirse en espectro, *ghost,* espíritu. Detentor, pues, de la *amortalidad,* posee un poder tan grandioso que, al cambiarla la muerte, se convierte en dios. Los muertos son ya dioses y los dioses surgen de los muertos, es decir, de nuestro doble, es decir, de nuestra sombra, *es decir, en última instancia, de la proyección de la individualidad humana en una imagen que se le ha hecho exterior.*

En esta imagen fundamental de sí mismo, el hombre ha proyectado todos sus deseos y temores, al igual que su maldad y bondad, su «superyo» y su «yo». Cuando con la evolución se desliga y amplía el dualismo moral del bien y del mal, el doble (o lo que de él queda en los folklores o las alucinaciones) es portador tanto del bien (ángel de la guarda) como, lo más frecuente, de todas las potencias maléficas (fantasma).

Antes de proyectar en él sus terrores, el hombre ha fijado sobre el doble todas las ambiciones de su vida —la ubicuidad, el poder de meta-

18. Dr. L'Hermitte, *L'Image de notre corps.*
19. Dr. Fretet, *La Folie parmi nous,* pág. 195.

morfosis, la omnipotencia mágica— y la ambición fundamental de su muerte: la inmortalidad. Ha puesto en él más que su fuerza, todas las potencias de su ser, lo mejor y lo peor que no han podido realizarse. El doble es su imagen, a la vez exacta y radiante de un aura que le aventaja —su mito. Recíprocamente, la presencia originaria y original del doble, en el umbral de humanidad más remoto que podamos considerar, es el signo primero, irrecusable, de la afirmación de la individualidad humana; el bosquejo fantástico de la construcción del hombre por el hombre.

El doble del hombre es el modelo de innumerables dobles agregados a todas las cosas vivas o animadas. En la etapa más antigua, el reino de la muerte es el universo de los dobles que copian en todos los puntos el universo de los vivos. Objetos, alimentos, medio ambiente, caza, pasiones de los muertos, son exactamente los mismos que en la vida, distintos sin embargo en su cualidad superior de doble.

La cualidad del doble se puede proyectar en todas las cosas. En otro sentido se proyecta no solamente en imágenes mentales espontáneamente alienadas (alucinaciones), sino también en y sobre imágenes o formas materiales. Es una de las primeras manifestaciones de humanidad la proyección, por medio de la mano artesana, de imágenes materiales, dibujos, grabados, pinturas, esculturas. Lo que se llama anacrónica e impropiamente «arte prehistórico».

Desde los orígenes de la representación gráfica o esculpida, aparece, al mismo tiempo que una tendencia a la deformación y a lo fantástico, *una tendencia realista al silueteo fiel y a la verdad de las formas.* Les Combarelles, Lascaux, Altamira nos han conservado los testimonios. Estos primeros y asombrosos daguerrotipos de las cavernas desempeñaban, en los ritos de hechizo practicados para la caza o la fecundidad, el papel de *dobles* que permitían la acción sobre los originales. Estas imágenes realistas son dobles, de la familia de la imagen mental subjetiva-objetiva, proyectados no ya alucinatoriamente, sino por el trabajo de la mano. La tradición realista se vuelve a encontrar en las pinturas y estatuillas de los cultos que ofrecen a la plegaria o a la adoración la imagen que fija la presencia del dios. El arte *realista, heredero del doble,* es decir, de la imagen mental objetiva, se ha afirmado al pasar por los clásicos y los naturalistas. El arte realista tiende a la imitación, ya minuciosa y, en su límite, casi fotográfica (debe retenerse la palabra), ya tipológica o sintética. Cierto es que sus significaciones han evolucionado desde los hechizos auriñacienses; el realismo artístico se ha desarrollado desde hace siglos en función de exigencias complejas, a través de las cuales la realidad se enriquece con la imagen y la imagen con la realidad. Sin embargo, de la

misma manera que el arte no es solamente inventario de la realidad, *el realismo no es solamente lo real, sino la imagen de lo real.* Precisamente por esta razón posee una cualidad particular que llamamos estética y que tiene el mismo origen que la cualidad del doble. Flaubert sabía «que se trata menos de ver las cosas que de representárnoslas»,[20] Baudelaire consideraba que «el recuerdo es el gran criterio del arte», dicho de otro modo, que la estética de la *imagen objetiva intenta resucitar en ella todas las cualidades propias de la imagen mental.*

Es más: la simple imagen material, producida físicamente por reflexión y que se llama *reflejo,* posee la misma cualidad. Para los antiguos, el doble está presente en el reflejo del agua o del espejo. La magia universal del espejo no es otra que la del doble; numerosas supersticiones lo atestiguan: espejos rotos (advertencias de muerte o de suerte que nos dirige el mundo de los espíritus), espejos velados (que impiden huir al doble del muerto), etc... Para nosotros, acostumbrados a nuestros espejos, rodeados de espejos, su extrañeza se borra con el uso cotidiano, al igual que se ha borrado de nuestra vida la imagen del doble. Sin embargo, nuestra imagen capta a veces una mirada coqueta o vagamente intrigada, una sonrisa amigable o idiota. Necesitamos la gran tristeza, el gran choque, la desgracia, para asombrarnos largamente de un rostro extraño, adusto: el nuestro. Necesitamos la sorpresa nocturna de un espejo para que nuestro fantasma se aparezca de repente, desconocido, casi enemigo.

Tanto e incluso más que en el reflejo, el doble se localiza en esas formas naturales e impalpables que constituyen la sombra. La sombra manifiesta la evidente exterioridad del doble al mismo tiempo que su cotidiana y permanente presencia. Por la noche, en que todo es sombra, encerrado en el sueño, el hombre pierde su sombra y ella le posee. Reina lo fantástico. La muerte es como la noche: libera las sombras; los muertos no tienen sombra, son esas sombras, y así se les llama.

Es cierto que la decadencia del doble ha atrofiado los prestigios de la sombra. Quedan, sin embargo, esos conservatorios mágicos que son el folklore, el ocultismo y el arte. Queda, en nuestro desarrollo infantil, una etapa de fascinación de la sombra, y las manos de nuestros padres se esfuerzan en representar lobos y conejos en las paredes. Queda el encanto de los teatros de sombras que conoce el Extremo Oriente. Quedan los terrores y las angustias que puede suscitar la sombra, y que ha sabido ex-

20. Citado por Ricciotto Canudo, «Morceaus choisis», en *La Revue du Cinéma,* Nouvelle Série, tomo III, n.° 13, pág. 5.

plotar admirablemente el cine, al igual que ha sabido valorizar el encanto del espejo.[21]

El doble, en su decadencia, podrá a la vez hacerse diablo, soportar, como el retrato de Dorian Gray, el peso de nuestra horrible fealdad, y volver a traer la angustia de la muerte que alejó en el origen. Al doble radiante, al cuerpo incorruptible de inmortalidad, como el de Cristo en Emaús, se opone hoy día el espectro hoffmanesco que nos anuncia la hora espantosa de la verdad.

En el doble se han superpuesto y mezclado capas sucesivas de creencias. Desde la Grecia homérica el doble aporta simultáneamente la angustia o la liberación, la victoria sobre la muerte o la victoria de la muerte. *Esta cualidad de empeoramiento o valoración excesiva, nacida del desdoblamiento, puede quedar atrofiada o adormecida porque el mismo doble ha quedado atrofiado o adormecido; no por ello tiene menos poder sobre todo ser, toda cosa, sobre el mismo universo, ya que son vistos a través del espejo, del reflejo o del recuerdo. La imagen mental y la imagen material revalorizan o empeoran potencialmente la realidad que dan a ver; irradian la fatalidad o la esperanza, la nada o la trascendencia, la mortalidad o la muerte.*

El mundo irreal de los dobles es una grandiosa imagen de la vida a ras de tierra. El mundo de las imágenes desdobla sin cesar la vida. La imagen y el doble se modelan recíprocamente. El doble posee la cualidad alienada de la imagen-recuerdo. Y ésta posee la cualidad naciente del doble. Una verdadera cualidad les liga. *Una potencia psíquica, proyectiva, crea un doble de toda cosa para abrirlo en lo imaginario. Una potencia imaginaria desdobla toda cosa en la proyección psíquica.*

Doble e Imagen deben ser considerados como los dos polos de una misma realidad. *La imagen posee la cualidad mágica del doble, pero interiorizada, naciente, subjetivizada. El doble posee la cualidad psíquica, afectiva, de la imagen, pero alienada y mágica.* La magia, tendremos ocasión de verlo pronto, no es más que la alienación «cosificadora» y fetichista de los fenómenos subjetivos. Bajo este ángulo, la magia es la imagen considerada literalmente como presencia y supervivencia.

La alienación total del *ser* humano en su doble constituye uno de los dos fenómenos de la magia (veremos aparecer el otro en la metamorfosis

21. Es uno de los temas dominantes de Claude Mauriac en *L'Amour du cinéma*, donde este autor siente y presiente la magia del doble en el arte del cine sin proponerse llegar hasta sus fundamentos antropológicos.

del cinematógrafo en cine). Si bien su reinado ha terminado, el doble sigue vagabundeando, ya lo hemos dicho, con los espectros del folklore, con el cuerpo astral espiritista, con los fantasmas literarios. Se despierta en cada sueño. Surge en la alucinación, en la que también creemos exteriores esas imágenes que están en nosotros. El doble es mucho más que un fantasma de las primeras edades. Vagabundea alrededor de nosotros y se impone al menor aflojamiento, al primer terror, al supremo fervor.

En un polo, el doble mágico; en el otro, está la imagen-emoción, placer, curiosidad, sueño, sentimiento vago. El doble se ha disuelto atrayendo reflejo, sombra divertida, ensueño querido.

Entre estos dos polos, una zona sincrética, fluida, que se llama dominio del sentimiento, del alma o del corazón. La magia está allí en germen en la medida en que la imagen es presencia y está cargada de una cualidad *latente* de tiempo reencontrado. Pero esta magia se halla en estado naciente, al mismo tiempo que, con frecuencia, en estado decadente. Porque está envuelta, disgregada, detenida en el mismo lugar por una conciencia lúcida. Está interiorizada en sentimiento. En esta zona intermedia, tan importante en nuestras civilizaciones evolucionadas, la antigua magia se reduce incesantemente en el sentimiento o la estética; incesantemente, el sentimiento nuevo, en su joven impetuosidad, tiende a alienarse en magia, pero sin llegar completamente a ella.

Todo lo que es imagen tiende en un sentido a hacerse afectivo, y todo lo que es afectivo tiende a hacerse mágico. En otro sentido, todo lo que es mágico tiende a hacerse afectivo. Se puede ahora relacionar la fotografía y el cinematógrafo, o más bien su cualidad fotogénica común, con esta «fundamental e instintiva necesidad de crear imágenes que vivan la realidad que se remonta hasta Adán», evocada por Martin Quigley Jr.[22]

La fotografía es imagen física, enriquecida con la más rica cualidad psíquica. Si esta cualidad se proyecta en ella de manera particularmente clara, se debe en primer lugar a la naturaleza propia de la fotografía, mezcla de reflejo y de sombra. La fotografía, aunque sin color, es puro reflejo, análogo al del espejo. Y precisamente en la medida en que le falta el color, es un sistema de sombras. Se puede aplicar ya a la foto esta observación esencial de Michotte: «Las cosas que vemos en ella están formadas en su mayor parte por las porciones oscuras de la imagen, por las *sombras,* y cuanto más opacas son éstas, más macizos parecen los objetos. La luz, por el contrario, corresponde al fondo aéreo inconsistente.

22. M. Quigley Jr., *Magic shadows. The story of the origins of the motion pictures.*

Las sombras *se nos presentan como el color propio de los objetos.* Las partes de sombra están formadas de objetos corporales».[23]

Nuestra percepción fotográfica corporaliza inmediatamente las sombras: a partir de ellas se desprende una impresión de realidad. ¿Hubiera sido posible este hecho singular si previamente no hubiera en el espíritu humano una tendencia fundamental a corporalizar las sombras, de donde surge la creencia en esas sombras, inmateriales pero corporales, que son los espectros y fantasmas?

El arte de la foto —no solamente el de los «artistas» del género, sino también el arte popular de los domingos, vacaciones y días de fiesta— revela por su misma estética el valor afectivo que se halla vinculado *a la sombra.* Está claro que el encuadramiento, el ángulo de toma, la composición, etc., son igualmente elementos claves del arte de la foto. ¿Pero a qué se llama principalmente «hermosa» foto o hermosa tarjeta postal? ¿Qué buscan los aficionados en el mar o en la montaña? El sempiterno (para nosotros, hastiados) contraluz, las vivas oposiciones de sombra sobre los fondos claros o, por el contrario, la captación de un cuerpo, de un rostro salpicado de sol, desprovisto de sombras. Todas las fórmulas, astucias —la *vulgata* de la fotografía— tienden a exagerar la sombra, hacerla ver o, por el contrario, excluirla, volatilizarla y hacer aparecer un no menos extraño universo sin sombra. De todas formas, lo que se presiente es el doble, ya en el universo en el que se deja hablar a las sombras, ya en el universo que no las conoce. Dicho de otro modo, el arte, cuya función es enriquecer la potencia afectiva de la imagen (o enriquecer la potencia afectiva de lo real por medio de la imagen), nos muestra que una de las cualidades emocionantes de la foto está ligada a una cualidad latente de doble.[24] Un halo fantástico rodea el arte de la foto. Acentúa lo fantástico latente implicado en la objetividad misma de la imagen. A decir verdad, ante la foto tenemos la impresión de contemplar un *analogon,* un *eidolon* al que sólo le falta el movimiento. De hecho, se trata de una mezcla de reflejo y juegos de sombras, que dotamos de corporeidad y alma inoculándoles el virus de la presencia. No abordemos aún el problema de frente. Lo importante es situar lo que hemos examinado al principio de este capítulo: *la fotografía cubre todo el campo antropoló-*

23. A. Michotte van Den Berk, «Le Caractère de "réalité" des projections cinématographiques», en *Revue Internationale de Filmologie,* tomo I, n.º 3-4, pág. 254.

24. La fotografía, desde su nacimiento, se planteó como arte, pero este arte tendía a tomar prestadas las fórmulas de la pintura de escuela: es decir, a *componer* un cuadro. Espontáneamente, fuera de los «artistas» reconocidos como tales, se desarrolla un arte de la fotografía que se funda sobre todo en la oposición de la sombra y de la luz.

gico que parte del recuerdo para desembocar en el fantasma, por lo mismo que realiza la conjunción de las cualidades a la vez, semejantes y diferentes de la imagen mental, del reflejo y de la sombra.

De ahí su admirable aptitud para concretar el recuerdo; mejor aún, para identificarse con él, como nos lo dicen esas fotos familiares y esas tarjetas postales de viajes, elípticas aunque justamente llamadas «recuerdos». La fotografía embalsama el tiempo, dice André Bazin en el único verdadero y profundo estudio dedicado a la «Ontología de la imagen fotográfica».

Además, la foto puede pretender ser «más verdadera que la naturaleza», más rica que la vida misma (fotos turísticas, rostros y cosas fotogénicas, fotos artísticas). Centro de pequeños rituales íntimos o familiares, se deja envolver, integrar en la zona afectivo-mágica de las fetichizaciones cotidianas, amuletos y mascotas. Es objeto de culto en las capillas interiores del sueño y el deseo; corteja con el sentimiento. Aborda por último el reino propiamente dicho del doble cuando se deja aprehender por las prácticas ocultistas, donde la antigua magia es transmitida, consolidada en su integridad, en una ciencia secreta, permanente, de múltiples ramificaciones. La fotografía desempeña exactamente el papel del sustituto, punto de enlace o campo de influencia del doble. Permite los manejos benéficos y los peores maleficios. Está encantada. Llevada al límite, podría ocurrir como en los *Mystères du Métro,* donde la foto absorbe a los vivos para convertirlos en fantasmas. No conoce fronteras entre la vida y la muerte. Extralúcida, se abre a lo invisible.

Extraordinaria coincidencia antropológica; técnica de un mundo técnico, reproducción físico-química de las cosas, producto de una civilización particular, la fotografía parece el producto mental más espontáneo y universal; contiene los genes de la imagen (imagen mental) y del mito (doble) o, si se quiere, es la imagen y el mito en estado naciente.

Pero su campo principal de irradiación es, en nuestras culturas modernas, esta zona intermedia mágico-afectiva donde reina lo que se llama el alma. Las dos palabras claves de la fotografía son palabras anímicas. SONRÍA... Ponga su alma en la ventana del rostro, dulce, tierno, impalpable, tembloroso, al que cualquier cosa asusta... EL PAJARITO VA A SALIR... Extraña fórmula que tal vez es más que un truco para atraer la atención de los niños; un exorcismo cándido, una restitución mágica que responde al temor atrofiado de una aprehensión.

La identificación afectiva de pájaro y alma es universal. En ciertas culturas africanas el alma se escapa del muerto en forma de pájaro y esta gran alma, que es el Espíritu Santo, se encarna en un pájaro. «El pajarito

va a salir» se dirige, pues, al alma; os la cogerán, pero será liberada y volará ligera.

La fotografía transmite todas estas virtudes al cinematógrafo con el nombre genérico de fotogenia. Y ahora podemos adelantar una primera definición: *La fotogenia es esa cualidad compleja y única de sombra, de reflejo y de doble, que permite a las potencias afectivas propias de la imagen mental fijarse sobre la imagen salida de la reproducción fotográfica.* Otra definición: *La fotogenia es lo que resulta* a) *del traslado sobre la imagen fotográfica de las cualidades propias de la imagen mental* y b) *de la implicación de las cualidades de sombra y de reflejo en la misma naturaleza del desdoblamiento fotográfico.*

Esta fotogenia, que hace que se *mire* la foto más que se la utilice, ¿no ha desempeñado su papel en el movimiento que ha orientado al cinematógrafo hacia el espectáculo?

Genes y genio del cinematógrafo

El cinematógrafo hereda de la fotogenia y al mismo tiempo la transforma. La proyección ofrece una imagen que puede agrandarse a las dimensiones de una sala, mientras que la foto ha podido aminorarse al tamaño de un bolsillo. La foto no puede disociar la imagen de su soporte material de papel o cartón. La imagen proyectada sobre la pantalla está desmaterializada y es impalpable, fugaz. La foto está, ante todo, adaptada a la utilización y apropiación privada. El cinematógrafo está, ante todo, adaptado al espectáculo colectivo. La mayoría de las fetichizaciones surgidas de la utilización y apropiación privadas fotográficas se atrofian o desaparecen. Así, por ejemplo, no hay equivalente cinematográfico de la foto que uno lleva consigo o encuadra en su casa. La película de 8 mm permite la utilización afectiva del film-recuerdo, mil veces más emotivo que la foto-recuerdo. Pero su imagen no presenta esa localización fija y permanente, ni esa materialidad que permiten la cristalización afectiva sobre un objeto, es decir, exactamente, el fetichismo. Además, los fetichismos cinematográficos están obligados a pasar por la fotografía (foto de *vedette*) o la escritura (autógrafo).

Sin embargo, ciertos fenómenos de magia fotográfica encuentran su aplicación cinematográfica. La imagen cinematográfica no puede emplearse para el hechizo, pero lo que en el cinematógrafo es material y está individualizado puede suscitar el temor del hechizo; no del espectáculo, sino del aparato de tomavistas y de proyección. Los nómadas iraníes pro-

testan ante la cámara: «¿Por qué me ha fotografiado?», y la palabra delata la equivalencia afectiva de los poderes cinematográficos y fotográficos. Los chicos de las ciudades, hace solamente viente años, temían verse arrebatada el alma. Los primitivos o los ingenuos consideran a los exhibidores de películas como «grandes magos». En 1898 los campesinos de Nijni-Novgorod incendiaron la barraca de proyección Lumière al grito de «¡Fuego a la brujería!». En las viejas civilizaciones y en las poblaciones arcaicas de los cinco continentes, la difusión del cinematógrafo apareció efectivamente como un fenómeno de magia.

Años más tarde, en una entrevista, el coronel Marchand y el general Galliéni se complacían en considerar el papel «pacificador» del cine en las colonias, «que da de golpe a sus poseedores la fama de magos». El 26 de marzo de 1914, en el banquete de la Chambre Syndicale de la Cinématographie, Demaria evocó el «terror saludable» suscitado por películas proyectadas el año anterior en el palacio del Sultán de Marruecos. Por último, si el cinematógrafo no ha sido utilizado seriamente por el espiritismo, al menos se ha transformado en cine utilizando el truco de la fotografía espiritista.

Todas las potencias afectivas y mágicas latentes están, pues, presentes tanto en la cinematografía como en la fotografía. Pero la imagen fotográfica se ha adaptado a las particularidades individuales. A diferencia del que disfruta de la foto, el que disfruta de la película no puede considerarse como propietario de la imagen. El cinematógrafo *se depura,* con respecto a la fotografía, de numerosas fijaciones surgidas de la apropiación privada.

La proyección y la animación acentúan conjuntamente las cualidades de sombra y de reflejo implicadas en la imagen fotográfica. La imagen de la pantalla se ha hecho impalpable, inmateria, pero al mismo tiempo ha adquirido una corporeidad acrecentada (gracias al movimiento, como ya veremos). El fenómeno, ya fotográfico, de corporalización de las sombras, se amplifica igualmente. Michotte, en el artículo ya citado, llama la atención sobre esta paradoja: «Sobre la pantalla sólo se proyectan manchas de luz, ya que las partes sombreadas han de ser consideradas, desde el punto de vista físico, como una especie de negativo que responde a las regiones del objeto que no excitan la retina. Ahora bien, en el campo perceptivo (del espectador) se produce exactamente lo contrario».

La visión cinematográfica toma cuerpo a partir de las sombras que se mueven en la pantalla. La substancialización está directamente ligada a la densidad o, más bien, a la a-densidad del no-ser, del gran vacío negativo de la sombra. Si se añade que las condiciones de oscuridad, favorables a la proyección, lo son correlativamente a la magia de la sombra al mismo

tiempo que a una cierta relajación paraonírica, es preciso atestiguar que el cinematógrafo está mucho más marcado por la cualidad de la sombra que la fotografía. Al menos lo ha estado hasta la aparición del color, y aún ahora vacila entre el camino de la sombra y el del puro reflejo. Tal vez, digámoslo sin ninguna duda, la cualidad de reflejo roerá finalmente la de la sombra. Pero a pesar del enriquecimiento que aporta el color, la resistencia del negro y del blanco es significativa. Por lo demás, cine en color y cine en blanco y negro son tan isótopos como isómetros uno del otro. Teniendo en cuenta sus posibilidades cromáticas, el cinematógrafo está inscrito en la línea de los espectáculos de sombra, desde el Wayang hasta E.-G. Robertson (1763-1837). Desde ahora captamos mejor el parentesco indicado arriba: las sombras fundamentales del universo de los dobles se encuentran animadas, fascinantes, desde las cavernas de Java, las de los misterios helénicos y la mítica de Platón, hasta las salas oscuras.

Se comprende que, desde antes de 1914, haya aparecido y tomado el elocuente nombre de fotografía una técnica particular de la sombra. Al igual que el arte de la foto inanimada, el de la foto animada trata, acentúa, exagera sombras y luces, pero esta vez según medios, artificios y sistematización acrecentados.[25] El operador-jefe filtra, canaliza o extiende sombras y luces con el fin de cargar al máximo la imagen de potencias afectivas: «Vistos realmente, el horror no puede ser tan horrible, ni la belleza tan encantadora como el horror o el encanto sugeridos por la sombra».[26] Inversamente, el operador-jefe podrá, borrando todo rasgo de sombra, hacer irradiar el alma y la espiritualidad de los rostros. En un límite, la sombra podrá incluso sustituir a los actores y desempeñar un primer papel en las películas.[27] En el otro, surgirá la imagen de un universo que ha perdido sus sombras y que posee igualmente la virtud cualitativa del doble. El color, sin cambiar la naturaleza estética de la imagen, la orienta en un sentido diferente: la cualidad de reflejo domina. El cine gana en hechizo, pero pierde en encanto.

La animación pone a luz fenómenos larvarios o incluso desconocidos en la fotografía. La visión cinematográfica es de por sí mucho más emotiva y rica que la autocontemplación fotográfica. Epstein decía: «¿No es

25. L. Page, «Le Chef opérateur du son», en *Le Cinéma par ceux qui le font.*

26. B. Balazs, *Theory of the film,* pág. 110 (véase la bibliografía para la versión española).

27. Véase *Cautivos del mal* (The bad and the beautiful, 1952), de Vincente Minnelli, que hace revivir el viejo período de las películas de horror, principalmente el hallazgo que consiste en sustituir totalmente el actor por la sombra.

digno de atención que en la pantalla nadie se parezca? ¿Que en la pantalla nada se parezca?». La misma observación se ha hecho de la audición radiofónica de nuestras propias voces, siempre extrañas, es decir, semiextranjeras. En rigor, nos sentimos presa, a la vez, del sentimiento profundo, contradictorio, de nuestra semejanza y de nuestra desemejanza. Nos prestamos al mismo tiempo exteriores e idénticos a nosotros mismos, yo y no-yo, es decir, *ego alter* a fin de cuentas. «Mejorándolo o empeorándolo, el cinematógrafo siempre, en su registro y reproducción de un sujeto, lo transforma, lo recrea en *una segunda personalidad, cuyo aspecto puede turbar la conciencia al extremo de llevarla a preguntarse: ¿quién soy yo?, ¿dónde está mi verdadera identidad?*».[28]

Sucede que el doble sentimiento de alteridad e identidad es claramente perceptible, como en la actitud del nómada iraní que se ve por primera vez en la pantalla. Se levanta, saluda y exclama: «Mirad, ese soy yo». En el instante que media entre el saludo y la exclamación ha podido asombrarse de su doble extraño, admirarlo y asimilarlo orgullosamente. Este sentimiento podemos adivinarlo en las sorpresas y exclamaciones con que acogemos nuestra imagen en la pantalla. El primer signo de desdoblamiento es reaccionar, por poco que sea, ante nosotros mismos. Lo más frecuente es que riamos, y la risa indica más que la sorpresa. Es la reacción polivalente de la emoción. Puede significar sucesivamente o a la vez la admiración infantil, la molestia, la vergüenza escondida o la sensación repentina de nuestro propio ridículo. Orgullo y vergüenza, vergüenza de este orgullo, ironía por nuestra cándida admiración, lo cierto es que en nuestras risas autocinematográficas hay un complejo de asombro, de admiración, de molestia, de extrañeza...

A veces la molestia y la vergüenza dominan este complejo. Epstein observa que la pantalla nos revela «la vulgaridad de una actitud, la torpeza de un gesto, la vergüenza de la mirada».[29] Actuamos con frecuencia como si la cámara extralúcida pudiera arrancarnos nuestra máscara socializada y descubrir, a nuestros ojos y a los del prójimo, nuestra alma inconfesada. La prueba de ello es que, en cuanto nos colocamos ante una máquina fotográfica o tomavistas, «posamos», es decir, nos ajustamos una máscara, la más hipócrita: la sonrisa o la dignidad.

Esas actitudes pomposas que adoptamos en las carlingas de cartón-piedra de las barracas de feria, esas poses triunfales de los muchachos de

28. J. Epstein, *L'Intelligence d'une machine*, pág. 12.

29. J. Epstein, *L'Intelligence d'une machine*, pág. 107 (Habría que citar toda la página titulada «La Machine à confesser les âmes»).

Teherán con el pie sobre un camarada en el suelo, ilustran nuestro deseo y nos revelan en imagen cómo nos hincha nuestra vanidad. La pose intenta enmascarar el temor y la intimidación que nacen de la cámara. Traduce esta dificultad, esta casi imposibilidad de ser natural ante una mirada extralúcida. (Hemos citado el caso en el que dos testigos de cargo se asustaron al repetir sus acusaciones ante el operador de una Pathé-Rural). Caffary dice que los nómadas iraníes, durante la proyección de la película que los representa, arreglan su traje, adoptan una pose digna. ¿No es ésta la pose que no han podido adoptar en el momento de ser filmados? ¿No es, además de una torpeza o desarreglo que procuran compensar, su propia alma lo que intentan esconder? ¿No han sentido un poco la presencia del doble que avergüenza?

Por mi parte, al oírme por la radio y al verme en la pantalla he sentido intensamente una breve confusión vergonzosa, como si apareciera de pronto mi pequeño Mister Hyde. Es probable que en tales casos se despierte una especie de autofantasma, pariente de la alucinación autoscópica. La diferencia es esencial; el doble de la alucinación, aunque en el límite de los fenómenos perceptivos normales, es visto por un sujeto en situación neurótica. Por el contrario, el autoespectador se ve en situación psicológica normal. Por tanto, su doble no puede desplegar cinematográficamente su extrañeza, su fantasía, su fatalidad. Provoca muy raramente el horror y solamente a veces la pena, como en esos casos que cita Epstein, uno de ellos el de Mary Pickford, que: «incrédula, decepcionada, escandalizada... lloró al verse por primera vez en la pantalla».[30] No hay, pues equivalencia entre experiencia autocinematográfica y visión autoscópica, pero la primera puede presentar las características nacientes de la segunda.

Efectivamente, en la pantalla se revela ante nuestros ojos un doble en estado naciente; por eso, más que el de la alucinación, está próximo al doble que descubre el niño en el espejo o el antiguo en el reflejo, extraño y familiar, afable y protector, ya ligeramente supervalorado pero aún no trascendente. Por eso nuestras reacciones corrientes son más ricas en placer y en admiración que en molestia y vergüenza, en el seno del complejo afectivo donde se mezclan a la sorpresa y a la turbación realistas, el descubrimiento de sí mismo, la sorpresa y la turbación surrealistas del descubrimiento del doble. Por eso las personas filmadas en la calle por los operadores Lumière corrieron a las salas de proyección.

Otro tipo de experiencia autocinematográfica es el de la «estrella».

30. J. Epstein, *Cinéma du diable*, pág. 187.

Ésta tiene dos vidas: la de sus películas y la suya propia. La primera tiende a dominar o poseer a la otra. Las «estrellas», en su vida cotidiana —ya volveremos a ello—, están como condenadas a imitar su vida de cine dedicada al amor, a los dramas, a las fiestas, a los juegos y las aventuras.[31] Sus contratos les obligan a imitar a su personaje de la pantalla, como si éste fuera el auténtico. Las «estrellas» se sienten entonces reducidas al estado de espectros que engañan el aburrimiento con *parties* y diversiones, mientras que la cámara absorbe la verdadera sustancia humana: de ahí el tedio hollywoodiense. «Eres tú quien no eres más que una sombra, y ése es el fantasma, cuyos labios de carne se ven obligados a sonreír ante tanto amor revelado», se dice Adam's, héroe de la novela de René Clair.[32]

La idea se repite con frecuencia en *Cinelandia,* de Ramón Gómez de la Serna: «Y los *cocktails* engañosos... se vierten diariamente con profusión para excitar a todos esos actores de cine que acaban por *creerse espectros* y desesperarse». Una «estrella» dice: «¡Figura de la pantalla!... Cuando me llaman así, tengo la impresión de que me adoran como a una sombra sin alma». Y en otro pasaje: «—¿Y no te preocupa el más allá? —preguntó Edma Blake a Elsa—. Nada... Unos seres intermediarios entre la sombra y la realidad como nosotros, no tienen ni que pensar en eso».[33]

Admirable réplica que nos hace ver de pronto la naturaleza profunda del cinematógrafo al igual que la naturaleza profunda del más allá: Recuerdo, intermediario entre la sombra y la realidad... y que revela que la valoración excesiva del doble puede desvalorizar nuestra vida real. En el apólogo de Sileno a Midas, en el discurso de Creso, en el mito de la caverna, nos convertimos en fantasmas con relación a los fantasmas que han dejado de ser mortales. Del mismo modo, ante el *doble cinematográfico,* cargado de una excesiva valoración afectivo-mágica, el espectador de carne siente tal vez que va «a ver las pruebas positivas de un mundo del que volverá a comenzar siempre el interminable negativo». En este sentido, según la admirable fórmula de Paul Valéry, el cinematógrafo «critica a la vida».[34]

Un poco de ensueño, de imaginación, de anticipación bastan a veces para que la emocionante imagen cinematográfica quede exaltada hasta

31. L. Rosten, *Hollywood: the movie colony, the movie makers.*

32. R. Clair, *Adam's,* págs. 51-52.

33. R. Gómez de la Serna, *Cinelandia.*

34. «Esta facultad critica la vida...: ya no tengo ganas de vivir, porque no es más que parecerse», en *Cahiers de l'IDHEC,* n.º 1.

las dimensiones míticas del universo de los dobles y de la muerte. Consideremos el cine futuro imaginado por las ficciones de anticipación. Se ve dibujarse el mito último de la cinematografía, que es al mismo tiempo su mito primero. *El cine total,* que catapulta en el porvenir insondable lo que está en germen en el núcleo mismo de la imagen, revela las potencias latentes de ésta.

La primera vaga anticipación comienza por conferir todas las cualidades sensibles a las imágenes proyectadas. En *Un mundo feliz,* Aldous Huxley describe la película cantada, hablada, sintética, en colores, estereoscópica, olorosa. Están solicitados todos los sentidos de los espectadores.

Esta anticipación tímida no es más que una de las dos etapas por adelantado sobre el cinemascope. Más interesantes son las imaginaciones que se liberan de la sala y proyectan el cine en «la bella pantalla que nos ofrece el cielo, la noche. Se busca un inventor que perfeccione esta idea».[35] Después de René Clair, Dovjenko profetizaba en 1931 un cine sin pantalla, donde el espectador asistiría a la película como si se encontrara en el centro de la acción cinematográfica.[36] Mientras tanto, René Barjavel imagina el genérico aéreo de un Simbad el Marino. Los espectadores están acostados en sus butacas. Las ondas nacen, mueren. En las ondas se agranda una bola, se abre en flor de loto. «En el corazón de la flor está acurrucada el ave roc. Se levanta, despliega sus inmensas alas, da tres vueltas a la sala. Un hombre minúsculo está agarrado a una de sus patas, más gruesas que un roble milenario».[37] Más aún, Barjavel describe el telecine futuro: «Las ondas llevarán las imágenes por todo el espacio. Los postes receptores las concretarán a voluntad». Y Henry Poulaille: «Mañana, la imagen estará ante nosotros, trenzada en los rayos luminosos, sin el soporte de la pantalla, alucinante».[38]

En esta etapa del onirismo de anticipación, el mundo de la película se ha convertido ya, muy exactamente, en el mundo de los espíritus o fantasmas, tal como se manifiesta en gran número de mitologías antiguas: mundo aéreo por el que navegan los espíritus omnipresentes. La pantalla se ha disuelto en el espacio. Los fantasmas están por todas partes. Aunque la imaginación vaya más lejos o bien vuelva a encontrar su fuente, lo

35. R. Clair, en *Crapouillot,* número especial sobre cine, marzo de 1927.

36. Citado por Jean-Georges Auriol: «Formes et manières», en *La Revue du Cinéma.* Nouvelle Série, tomo III, n.º 18.

37. R. Barjavel, *Cinéma total,* pág. 59.

38. Citado por René Mandion en *Cinéma, reflet du monde,* pág. 195.

cierto es que los fantasmas han descendido sobre la tierra. Están entre nosotros, espectros corporales, idénticos a nosotros mismos. En su arcaismo de estado puro, en su presencia alucinante en el seno del mundo real, el cine total desdobla nuestro universo. La evolución del cine concluirá «cuando esté en condiciones de presentarnos personajes de tres dimensiones, coloreados y tal vez olorosos, cuando estos personajes se liberen de la pantalla y de la oscuridad de las salas para ir a pasearse por las plazas públicas y las viviendas de cada uno»,[39] como los hombres y las mujeres de la isla de Morel,[40] como los leones proyectados cinematográficamente en la *nursery* demasiado perfeccionada de Ray Bradbury.[41]

Esta imaginación no es desordenada. La prueba es que se modela con bastante exactitud según el arquetipo mítico que el genio del conde Auguste Villiers de l'Isle Adam soñó a partir de los inventos de Edison antes del nacimiento del kinetógrafo. En *L'Éve future* (1886), el «brujo de Menloe Park» crea una copia perfecta —salvo en el punto de la necedad, que es lo propio e inimitable del hombre— de la soberbia y tonta Alice Clary. Ese doble radiante, Hadaly, es de la misma esencia que la Faustina de Bioy Casares. A setenta años de distancia, los sueños anteriores al cine y el sueño del fin cinematográfico del hombre se reúnen en el mundo de los dobles. Este mundo vuelve a encontrar su encanto original e incluso exalta su cualidad mágica esencial: El mundo de la inmortalidad, es decir, el mundo de los muertos.

Como decía un muchachito a Max Jacob, «el cine se hace con los muertos. Se les coge y se les hace caminar y eso es el cine».[42] Los muertos se encarnan naturalmente en el cine total de Barjavel. «Los fantasmas de los grandes hombres precederán los cortejos conmemorativos. La imagen de la Bastilla brotará de nuevo cada 14 de julio en el corazón de París. En los campos de batalla, Bayards impalpables arrastrarán a los vacilantes hacia fines heroicos».[43]

Pero aún no estamos en el fin del viaje. Este *mundo desdoblado* intenta absorber el mundo real. En el nuevo invento de *Cinelandia,* los espíritus de los espectadores serán succionados por el cono absorbente de la máquina de proyecciones reales.[44] Los cuerpos adormecidos permane-

39. R. Barjavel, *Cinéma total,* pág. 9.

40. A. Bioy Casares, *La invención de Morel.*

41. *La Brousse,* en *El hombre ilustrado,* de R. Bradbury.

42. Referido por Louis Guilloux en *Absent de Paris,* págs. 182-183.

43. R. Barjavel, *Cinéma total,* pág. 62. (Hippolyte Bayard es uno de los inventores de la fotografía).

44. R. Gómez de la Serna, *Cinelandia.*

cerán en la sala, bajo la vigilancia de los agentes de la autoridad. Al igual que la fotografía ocultista «absorbe» lo vivo, el cine total absorberá nuestro propio doble para hacerle vivir un sueño colectivo organizado. El invento de Morel todavía es más grandioso. Para suprimir la muerte, el genial Morel ha «succionado» enteramente a los vivos en su isla dedicada a la eternidad.[45] El cine total, que absorbe finalmente a los humanos en su sustancia impalpable y concreta, irreal y real, en el seno de aventuras trágicas y eternas, confunde en el mismo acto muerte e inmortalidad.

El invento de Morel nos propone el mito cinematográfico final: la absorción del hombre en el universo desdoblado para que la eternidad le salve. Dicho invento nos revela que si el mito latente del cinematógrafo es la inmortalidad, el cinematógrafo total es una variante de la inmortalidad imaginaria. ¿No es en esta fuente común, imagen, reflejo, sombra, donde está el refugio primero y último contra la muerte?

El pajarito

La imagen... El cinematógrafo Lumière lleva en sí todas las potencias que, desde siempre, los hombres han atribuido a la imagen. Hay, aunque sea en el estricto reflejo de la naturaleza, algo distinto a la naturaleza. El cinematógrafo valora excesivamente lo real, lo transfigura sin transformarlo por su propia virtud maquinal que algunos han llamado fotogenia, como se hubiera podido hablar en otro tiempo de la virtud soporífera del opio. Esta virtud fotogénica cubre todo el campo que va de la imagen al doble, de las emociones subjetivas a las alienaciones mágicas. Efectivamente, el cinematógrafo Lumière, por limitado que sea, es ya microcosmos del cine total que es en un sentido la resurrección integral del universo de los dobles. Anima sombras portadoras de los prestigios de la inmortalidad y terrores de la muerte. Pero de hecho esos prestigios y poderes están en estado naciente, larvario, atrofiado, inconsciente. *Los fenómenos extremos de la visión autocinematográfica, del ocultismo fotográfico o cinematográfico, de la mitología del cine total, permiten aclarar el complejo indiferenciado de los fenómenos normales.* Recíprocamente, los fenómenos normales, es decir, la curiosidad y el placer que causan las proyecciones cinematográficas destinadas a este placer y cu-

45. «Mi abuso consiste en haberlos fotografiado sin autorización. Está claro que no es una fotografía como todas; es mi último invento. Nosotros viviremos en esa fotografía, siempre».

riosidad, nos permiten adivinar sus potencialidades mágicas. El doble está en potencia, invisible en la pantalla, en estado de virus, según frase de Malraux. Para revelarlo basta la mirada cándida del primitivo, un poco de abandono por nuestra parte.

La fotografía era ya el San Juan Bautista químico de una cinematografía que liberó la imagen de sus cadenas, la purificó de las fetichizaciones en las que se endurece todo encuentro entre el goce y la apropiación privada, le aportó el movimiento de la vida. El cinematógrafo es verdadera imagen en estado elemental y antropológico de *sombra-reflejo.* Resucita, en el siglo XX, el doble originario. *Es una maravilla antropológica. Muy concretamente en esta adecuación para proyectar en espectáculo una imagen percibida como reflejo exacto de la vida real.*

Se comprende que todas las corrientes pasadas de invención se hayan orientado naturalmente hacia él, se presiente que no le haya sido necesario cambiar de aparato para permitir los prodigiosos desarrollos futuros. *El cinematógrafo fue una máquina necesaria y suficiente para fijar una investigación errante, para operar luego su propia transformación, en cine.*

Esta transformación la llevaba necesariamente en él. Porque el cine-ojo, el cine-espejo de Lumière, no era más que una tendencia, al igual que el cine-ojo de Vertov. *El cinematógrafo no era más que un momento único y breve de paso, donde se equilibraba la fidelidad realista del reflejo y la virulencia de las potencias humanas de proyección.* Debía nacer otra cosa. Y esta otra cosa estaba precisamente implicada en esta fuerza proyectada en la imagen y susceptible de llevarla hasta la magia de la inmortalidad. El más asombroso complejo afectivo-mágico, encerrado en la imagen, debía intentar liberarse, abrir su propio camino hacia lo imaginario. Efectivamente, el cinematógrafo se metamorfoseó según un trastornador proceso, medio afectivo, medio mágico. Ocurrió una cosa notable: «La extraña exaltación de la potencia propia de las imágenes improvisaba a su vez espectáculos que eran sepultados en lo invisible».[46] El pajarito, anunciado siempre en vano por el fotógrafo, al fin iba a salir.

46. G. Cohen-Séat, *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma,* pág. 24.

3. Metamorfosis del cinematógrafo en cine

En los orígenes del cinematógrafo no hubo solamente investigaciones sobre los movimientos de los bípedos, cuadrúpedos y pájaros, sino también sobre el encanto de la imagen, de la sombra y del reflejo. Este encanto domina un aparato destinado esencialmente al espectáculo. La corriente de invenciones que erraba a lo largo de todo el siglo XIX encuentra un lecho y se establece en él. El aparato y el sistema de proyección se estabilizan. El cinematógrafo disponía aparentemente desde la Exposición de 1900 de los medios técnicos necesarios para ampliar la imagen a las dimensiones de la pantalla gigante e incluso circular (cinecosmorama de Raoul Grimoin-Sanson y cinematorama de Auguste Baron), enriquecerla con el sonido (películas habladas de Baron, en 1898; fonorama, de Berthon, Dussaud y Jaubert; fono-cine-teatro, de Clément-Maurice Gratioulet y Henri Lioret; cine-fonógrafo, de León Gaumont, etcétera), acompañarla con el color, en una palabra, presentar un reflejo más fiel y completo de las co-

sas.[1] Sin embargo, abandonará durante varias décadas estos desarrollos previsibles con el fin de operar una transformación inesperada, inaudita. Esta evolución —revolución, la llamaremos en seguida— concierne no sólo al aparato tomavistas, sino a la manera de usarlo, como dice R.-M. Arlaud.[2]

Ontogénesis

Extraordinaria metamorfosis que, sin embargo, pasa casi inadvertida porque —entre otras razones— los que realizaron el paso del cinematógrafo al cine no eran honorables profesionales, pensadores diplomados o artistas eminentes, sino gente de todo oficio, autodidactas, fracasados, farsantes, histriones... Durante quince años, haciendo las películas, han dado lugar al cine, sin preocuparse por el arte mas que como justificación pomposa para uso de los papanatas. La revolución que efectúan estos anónimos, aislada y simultáneamente; a base de pequeñas astucias, ideas cándidas y engañabobos, es fruto de un empuje oscuro, casi inconsciente, profundo y necesario.

Es imposible localizar la paternidad del cine en un nombre, país u hombre: en Inglaterra, en Francia, en Italia, en Estados Unidos, en Dinamarca, en Suecia, en Alemania, en Rusia, en todas partes donde se producen películas, surgen poco más o menos los mismos inventos. Antes de Griffith e incluso de Porter, Méliès y los cineastas ingleses de Brighton —como ha demostrado Sadoul— inventan las primeras técnicas. Éstas vuelven a ser inventadas varias veces. El montaje fue producto de veinticinco años de inventos audaces, azarosos, para encontrar finalmente su maestro en Eisenstein.

La metamorfosis se inicia después de la guerra de 1914-1918 con el expresionismo y el *Kammerspiel* alemán, y en 1925, año del *Acorazado Potemkin* (Bronenosetz Potemkine, 1925), con el impulso del film soviético.

Pero en cuanto pasó de las manos de Méliès, de los fotógrafos de Brighton y de los directores de la Zecca, al recinto reservado a los artis-

1. Estudiaremos más adelante la cuestión de las posibilidades económicas y técnicas del cinematógrafo sonoro, en colores y sobre pantalla grande, que se ofrecían en 1900.

2. «Hay más diferencia entre la máquina de Lumière y la manera de usarla que entre todos los inventos anteriores y la caja de los ilustres hermanos». R.-M. Arlaud, *Ciném a bouffe*, pág. 28.

tas, el cine, ignorado hasta entonces, se vio anexionado por las vanguardias de la estética.

Al mismo tiempo que se le buscaban antepasados y una estirpe que lo ennobleciera, se dio el nombre de arte a las alquimias del estudio de Montreuil; este arte, al que Canudo llamó séptimo, fue olvidando su estado plebeyo, es decir la naturaleza del cine.

Es cierto que ha nacido un arte, pero al mismo tiempo que un arte, algo mucho más que un arte. Para reconocerlo hay que considerar lo que precede, anuncia y da lugar a su nacimiento: para comprender el cine hay que seguir el paso del cinematógrafo al cine, sin prejuzgar la esencia íntima o última del fenómeno total, de la ontogénesis que se observa.

¿Cómo se realiza el nacimiento del cine? Un nombre permite cristalizar toda la mutación: Méliès, enorme Homero cándido. ¿De qué mutación se trata? ¿Del paso de la fotografía animada tomada a lo vivo a las escenas espectaculares? Se puede resumir el aporte de Méliès —y así lo creyó el propio Méliès— diciendo que lanzó el film «en su vía teatral espectacular». Sin embargo, por su propia naturaleza y desde su aparición, el cinematógrafo era esencialmente espectáculo: exhibía sus tomas de vistas a los espectadores, para los espectadores, e implicaba con ello la teatralidad que debía desarrollar con la puesta en escena. Por lo demás, las primeras películas de kinetoscopio presentaban combates de boxeo, atracciones de *music-hall,* pequeños sainetes. El cinematógrafo, desde el primer día, mostraba el regador regado. La «espectacularidad» escénica aparecía, pues, al mismo tiempo que el cinematógrafo.

Cierto es que al inventar la puesta en escena del cine, Méliès comprometió todavía más el film en la «vía teatral espectacular». No obstante, no hay que buscar la fuente y esencia de la gran mutación en la teatralidad, sino a través de ella.

El trucaje y lo fantástico son las dos caras de la revolución que realiza Méliès. Revolución en el seno del espectáculo, pero que lo transforma. Los historiadores lo saben y se maravillan del «gran Méliès», «cuyas formulitas constituyeron en realidad el germen de la sintaxis, del lenguaje, de los medios de expresión del cine».[3] Aunque se maravillan, no se asombran de que, en lugar de aumentar la fidelidad realista de su imagen ampliándola (pantalla gigante o circular), dotándola de sonido y color como anunciaba la Exposición de 1900, el cinematógrafo se comprome-

3. G. Sadoul, *Histoire générale du cinéma,* tomo II, pág. 164.

tiera desde 1896 con la fantasmagoría. Efectivamente, lo fantástico surge inmediatamente de la más realista de las máquinas, y la irrealidad de Méliès se despliega tan flagrante como la realidad de los hermanos Lumière.

Al realismo absoluto (Lumière) responde el irrealismo absoluto (Méliès). Admirable antítesis que hubiera gustado a Hegel, de donde debía nacer y desarrollarse el cine, fusión del cinematógrafo Lumière y de la hechicería Méliès.

La metamorfosis

A partir de 1897 —en París y en Brighton— Georges Méliès, con *La Caverne maudite, Rêve d'artistes, L'Homme de têtes* y *Dédoublement cabalistique,* y George Albert Smith, con *The Corsican Brothers* y *Photographying a Ghost,* introducen el fantasma y el doble en el film por medio de la sobreimpresión y dobles o múltiples exposiciones.

Este truco, que Méliès inscribe en la cuarta categoría de las técnicas en su texto capital de 1907: *Les vues cinématographiques,* suscita en seguida la imitación y los dobles pululan en las pantallas; dobles de muertos (fantasmas) y de vivos, dobles de dos potencias cuando se trata de un fantasma gemelo, como en *The Corsican brothers.* Los espectros surgen en sobreimpresión con una espontaneidad turbadora, como para inscribir sin equívoco el cinematógrafo en la línea de los espectáculos de sombras del padre Kircher y de Robertson. La linterna mágica ilumina nuestra linterna con su magia y alumbra su magia con nuestra linterna. Un año después de su nacimiento, el cinematógrafo se sitúa en el eje de «esta pequeña máquina» que se complace en los esqueletos y fantasmas y «hace ver en la oscuridad, sobre una pared blanca, varios espectros espantosos, de manera que quienes no conocen el secreto creen que eso se hace por arte de magia».[4] La sombra, toda sombra, evoca inmediatamente lo fantástico e irreal.

La brusca aparición de lo fantasmal hace surgir la magia encerrada en el «encanto de la imagen».

El fantasma no es una simple eflorescencia. Desempeña un papel genético y estructural. Se debe resaltar que en donde se realiza la génesis del cine, en Brighton y París, el doble es inmediatamente solicitado, mo-

4. *Diccionario filosófico,* de Richelet, citado por Georges Sadoul, *Histoire générale du cinéma,* tomo I, pág. 201.

vilizado y proporciona el punto de salida de una de las técnicas claves del film: La sobreimpresión.[5]

La sobreimpresión fantasmal y el desdoblamiento los hemos inscrito en primer lugar porque para nosotros tienen los rasgos familiares de una «magia» ya evocada y también porque poseen los caracteres propios del nuevo mundo del cine; *son los trucos, en primer lugar fantásticos, pero que van a convertirse en técnicas de la expresión realista.* Se integran en una amalgama en la que Méliès añade sus procedimientos originales a los del teatro «Robert-Houdin» y de la linterna mágica, participando en esta inserción sistemática del trucaje en el seno del cinematógrafo. Todos forman parte de ese ramillete de ilusiones que, después del reflujo de lo fantástico, constituirá la retórica elemental y esencial de toda película.

Todos los trucos prestidigitadores de Méliès se enraizan en *técnicas claves* del arte de la película, comprendiendo principalmente en ellas al documental y a las actualidades. La sobreimpresión, el primer plano, el fundido y el encadenado son productos de decantación de las imaginaciones de la Star Film.[6]

Los historiadores —incluso los anglosajones— se dan cuenta de la importancia genética de Méliès. Pero estos mismos historiadores son como espectadores; medio aturdidos, medio maliciosos, que hubieran ido a informarse entre bastidores. «Trucos, son trucos, aquí están los trucos». Y, dirigiéndose al público, anuncian solemnemente: «Estas formulitas mágicas constituyen en realidad el germen de la sintaxis, del lenguaje, de los medios de expresión que permitieron al cine traducir la realidad de la vida».

Saben que estos trucos han cambiado el alma del cine, pero ignoran el alma de estos «trucos». La frase de Sadoul escamotea, al plantearla, la

5. En los años 1914-1924, las sombras, los halos, las luces, digamos, la magia latente del doble, desempeñaron igualmente un papel genético y estructural al aportar al cine ese conjunto de técnicas que se llama *fotografía.*

6. El papel de lo fantástico en el desarrollo del filme no se detiene en la ruina de Star Film de Georges Méliès. Con *El gabinete del doctor Caligari* (Das kabinett des Dr. Caligari, 1919), *La carreta fantasma* (Kör-Karlen, 1921), *Le Brasier ardent* (1923), asistimos a un impulso del cine que se enriquece en sustancia, en técnicas (fotografía) y en ambiente.

Se opera una incesante dialéctica que hace pasar al filme del documental realista al fantástico, y luego reintegra los procedimientos fantásticos como «medios de expresión que permiten al cine traducir la realidad de la vida». Con Méliès esta dialéctica no está más que en su primera etapa. Si bien después de Méliès lo fantástico reduce su área y su papel, no obstante conoce bruscas expansiones tras las cuales renueva sin cesar el arte realista de las imágenes.

verdadera cuestión. ¿Cómo unos simples trucos, unas increíbles hechicerías, han podido desempeñar este papel motor, genético y estructural? ¿*Por qué, en qué* han revolucionado al cinematógrafo? ¿Cómo es posible que el padre de un lenguaje y de un arte nuevo no haya sido más que un histrión que ocultaba una paloma en su manga? ¿Por qué tan pequeñas y burlonas maquinaciones tuvieron efectos tan grandes y patéticos? ¿Por qué el cine pasa por estas «formulitas mágicas» para poder «traducir la realidad de la vida»?

Conviene examinar primero la naturaleza común a los diversos trucos de Méliès: son los del teatro fantástico y de la linterna mágica; aunque enriquecidos con innovaciones, todos aspiran a efectos mágicos y fantásticos, y volvemos a usar los calificativos asociados a esos espectáculos anteriores al cine de los que se ha nutrido.

Esos trucos y espectáculos, mágicos y fantásticos, son de la misma familia que la brujería o el ocultismo. La prestidigitación, como la brujería, logra apariciones, desapariciones y metamorfosis. Sin embargo, al brujo se le cree brujo, mientras que al prestidigitador se le considera truquista. Los espectáculos de prestidigitación, al igual que los trucos de Méliès, son retoños decadentes y «de feria», en que lo fantástico ha dejado de ser tomado literalmente. No obstante, lo fantástico es la savia de esos espectáculos. Y es, aunque estetizada y desvalorizada, la visión mágica del mundo que se perpetúa a través de ellos.

No podemos dar todavía los caracteres esenciales de esta visión mágica del mundo, ya que el cine los aclarará al igual que ellos lo aclararán. Precisemos, mientras tanto, que nos referimos a la magia no como esencia, sino como cierta etapa y ciertos estados del espíritu humano. Si, para describirla, nos referimos a la visión del mundo arcaico, es que la alienación está en ella manifiesta, fetichizada. Si además concedemos preeminencia a la visión arcaica de la *muerte,* es que ninguna ganga empírica, ninguna escoria de realidad nos impide considerar su naturaleza fantástica.

En el capítulo anterior, el estudio de la imagen-reflejo nos llevaba a uno de los dos polos de la magia: el doble. La magia se detenía en el momento en que la imagen queda como espejo fiel y todavía no se ha transformado bajo el flujo del deseo, del temor o del sueño. Ahora bien, el universo de la magia no está solamente poblado de sombras y fantasmas; está, por esencia, abierto a todas las metamorfosis. Todo lo que es fantástico vuelve finalmente al doble y a la metamorfosis.[7]

En la visión del mundo arcaico, todas las metamorfosis son posibles

7. E. Morin, *L'Homme et la mort,* págs. 99-123.

y efectivas en el seno de un inmenso parentesco fluido donde se bañan las cosas vivas o activas, las cuales no están encerradas en las prisiones de la objetividad y de la identidad. La metamorfosis triunfa de la muerte y se hace renacimiento. La muerte-renacimiento es la segunda inmortalidad, paralelamente a la superficie del doble. Los dobles se mueven en libertad en el universo de las metamorfosis y éste está animado por los espíritus, es decir, por los dobles.

Las metamorfosis permanecen vivas y activas en la hechicería infantil, en los cuentos y relatos fantásticos de la juventud y en la prestidigitación que, aunque reducida a la exhibición de feria, es exactamente arte mágico, no solamente por los traslados de lo visible a lo invisible y recíprocamente (apariciones, desapariciones), sino también y sobre todo por las transmutaciones y transformaciones.

Ahora bien, si volvemos a Méliès, es decir, al paso del cinematógrafo al cine, *no solamente encontramos en la empresa de sus films la prestidigitación (trucaje) y como resultado la hechicería, sino que descubrimos que el primer truco, el acto operatorio mismo que atrae la transformación del cinematógrafo en cine, es una metamorfosis.*

A finales de 1896 (en octubre, supone Georges Sadoul), es decir, apenas un año después de la primera representación del cinematógrafo, Méliès, como cualquier operador de la casa Lumière, filma la plaza de la Ópera. La película se atasca y vuelve a ponerse en marcha al cabo de un minuto. Mientras tanto, la escena ha cambiado: el ómnibus Madeleine-Bastille, arrastrado por caballos, ha dejado lugar a un coche fúnebre. Nuevos peatones atraviesan el campo visual del aparato. Al proyectar la película, Méliès vio de repente un ómnibus transformado en coche fúnebre y a los hombres cambiados en mujeres: «Se había encontrado el truco de las metamorfosis».[8]

En 1897, año en que «toma conciencia de su misión», como se dice en el lenguaje finalista y cándido que adoptan los biógrafos,[9] Méliès explota el procedimiento. Las primeras transformaciones obtienen gran éxito *(Le Manoir du Diable, Faust et Marguerite, Le Carrefour de l'Ópera, Magie diabolique, Le Diable au couvent, Cendrillon).* Como un «truco arrastra a otro», Méliès busca, encuentra nuevos procedimientos, y solamente entonces utiliza la maquinaria y la prestidigitación del teatro «Robert-Houdin» y de la linterna mágica. Siguiendo sus objetivos fantásticos, inventará el fundido-encadenado y el *travelling.*

8. G. Méliès, «Les Vues cinématographiques», en *La Revue du Cinéma,* n.º 4-5.
9. G. Sadoul, *Histoire de l'art du cinéma,* pág. 31.

No hay duda, la hechicería y lo fantástico, la visión mágica del universo, los procedimientos técnicos del cine se confunden en su estado naciente en el genio de Méliès. Con mayor precisión podemos decir que la metamorfosis no fue sólo el primer truco cronológico, sino el primordial.

Diez años más tarde y después de muchos trucos, Méliès seguía señalando el papel fundamental de la metamorfosis, distinguiendo las películas según dos categorías: la de los temas compuestos o escenas de género y *la de las vistas llamadas de transformaciones.* Méliès no innovó en la primera categoría. Edison ya había pensado en hacer del film una especie de espejo de la escena de *music-hall.* Méliès saltó con los pies juntos sobre el espejo tenido por Edison y los hermanos Lumière y fue a dar en el universo de Lewis Carroll. La gran revolución no fue sólo la aparición del doble en el espejo mágico de la pantalla, sino también el salto sobre el espejo. Si, original y esencialmente, el cinematógrafo Lumière es desdoblamiento; el cine Méliès, original y esencialmente, es metamorfosis. Se puede captar a la vez la continuidad profunda que existe en el seno de esta diferencia profunda. Del mismo modo que en la visión mágica hay continuidad y unidad sincrética del doble; en la metamorfosis, la duplicidad de la imagen cinematográfica suscitaba ya o dejaba prever el mundo fantástico de la metamorfosis. De ahí el paso casi inmediato del uno a la otra. «La varita de avellano está en todo aparato tomavistas y el ojo de Merlín el Encantador se ha transformado en objetivo».[10] O más bien el ojo de Merlín el Encantador no se transformó en objetivo más que cuando el objetivo de Méliès el Encantador se transformó en Merlín.

La otra metamorfosis. El tiempo

Los trucos, lo maravilloso, lo fantástico, la metamorfosis, son caras de la misma realidad de Méliès, que transforma el cinematógrafo en cine. Después de Méliès el sector de lo fantástico y maravilloso se reduce, los trucos pierden su virtud prestidigitadora. Y sobre todo, la metamorfosis, aun siendo motor efectivo del paso, no fue su medio indispensable. Esta revolución que simboliza admirablemente Méliès no se realizó ni acabó sólo con él.

A semejanza de las historias políticas respectivas, el fenómeno evo-

10. A Gance, «Le Temps de l'image est venu», en *Art Cinématographique,* n.º 3, pág. 97.

lutivo (inglés) y el fenómeno revolucionario (francés) se oponen. En el primer caso, una continuación de pequeñas mutaciones cualitativas. En el segundo, una transfiguración radical. Pero en los dos casos, como ha demostrado Sadoul, se realizan las mismas técnicas.

Una vez más comprobamos que estos descubrimientos son simultáneos, espontáneos, es decir, necesarios. Comprobamos igualmente que, en rigor, la historia del cine hubiera podido hacerse sin Méliès, pero que la magia de las metamorfosis ha sido suficiente para crear el cine. Por otra parte, en Brighton, los hallazgos de la fantasía se injertan empíricamente en el film y lo metamorfosean interna, lenta, insensiblemente. El cine se produce no sólo bajo la acción de las metamorfosis, sino sufriendo una metamorfosis interna, profunda. Para nosotros se trata de aclarar recíprocamente el fenómeno evolutivo y el revolucionario.

Las técnicas del cine, diferenciación de planos según la distancia de la cámara respecto al objeto, movimientos de cámara, utilización de decorados, efectos especiales de iluminación, fundidos, encadenados, sobreimpresiones, etc., se reúnen o más bien se conjugan y adquieren su sentido en la técnica suprema: *el montaje.* No es nuestro propósito examinar aquí, a manera de un catálogo, estas técnicas o fórmulas ya muy bien descritas.[11] Además, tendremos ocasión de detenernos sucesivamente en cada una de ellas. Lo importante es hacer aparecer sus rasgos *revolucionarios y estructurales.*

El film deja de ser *una* fotografía animada para dividirse en infinidad de fotografías animadas heterogéneas o planos. Pero, al mismo tiempo, se convierte en un *sistema* de fotografías animadas que ha adquirido nuevos caracteres espaciales y temporales.

El tiempo del cinematógrafo era exactamente el tiempo cronológico real. El cine, por el contrario, expurga y divide la cronología; pone de acuerdo los fragmentos temporales según un ritmo particular que no es el de la acción, sino el de las imágenes de la acción. El montaje une y ordena con continuidad la sucesión discontinua y heterogénea de los planos. Este ritmo, a partir de series temporales despedazadas en trozos menudos, *reconstituirá un tiempo nuevo, fluido.*

Este tiempo fluido está sometido a extrañas compresiones y dilataciones. Está dotado de varias velocidades y eventualmente de marcha hacia atrás. Las películas dilatan, detienen los momentos intensos que culebrean la vida real como si fueran relámpagos. «Podéis tener en la pantalla durante 120 segundos lo que pasa en 10 segundos», decía

11. Véase nuetra bibliografía al final, sección IV, A.

Epstein. Miradas de amantes, catástrofes, colisiones, explosiones y otros instantes supremos tienden a inmovilizar su duración. Por el contrario, los momentos vacíos, los episodios secundarios, se comprimen hasta la volatilización. Ciertos efectos especiales de aceleración indican el paso del tiempo: hojas de calendario que vuelan, agujas de reloj que giran a toda velocidad. Una técnica fundamental, el fundido, tiene por función disolver gran cantidad de tiempo sobreentendiéndolo, como puntos de suspensión, pequeñas perlas de tiempo que se desgranan, o más bien como negras estrellas enanas que comprimen la densidad de una nebulosa.

Compresión y dilatación del tiempo son *principios y efectos generales del cine* que se ejercen hasta en la velocidad de toma de vistas de las imágenes. El tiempo está literalmente trucado por lo que se llama acelerado y *ralentí.* Éstos no están únicamente destinados a hacer visible y analizable científicamente lo que el exceso o la insuficiencia de velocidad natural mantenía invisible. Como la sobreimpresión y el fundido, se colocan entre los *trucos* de efecto fantástico o cómico y, al mismo tiempo, entre las técnicas elementales que rigen el universo del cine. Reflejan, al nivel del registro de la imagen, la gran metamorfosis del tiempo por compresión y dilatación.

Esta metamorfosis del tiempo lleva tras de sí una metamorfosis del propio universo, que pasa generalmente inadvertida, pero que el acelerado y el *ralentí,* en su exageración óptica, hacen perceptible. Con el acelerado, la vida de las flores es shakesperiana, decía Blaise Cendrars.[12]

En efecto, como nos lo expresa admirablemente una de las páginas de Epstein, «la aceleración del tiempo vivifica y espiritualiza; así, los cristales se ponen a vegetar, las plantas se animalizan, eligen su luz y su soporte, expresan con gestos su vitalidad. La detención del tiempo mortifica y materializa; por ejemplo, la apariencia humana se encuentra privada en gran parte de su espiritualidad. En la mirada, el pensamiento se apaga; en los gestos, las torpezas —signo de la voluntad, rescate de la libertad— desaparecen, absorbidas por la infalible gracia del instinto animal. El hombre no es más que un ser de músculos lisos que nada en un medio tenso, donde espesas corrientes llevan y forman ese claro de los fondos marinos. Con mayor *ralentí,* toda sustancia viva vuelve a su viscosidad fundamental, deja subir a la superficie su naturaleza coloidal profunda...».

«Algo cuya esencia nos es completamente inaccesible es ángel o bes-

12. B. Cendrars, L'*ABC du cinéma,* pág. 10.

tia, planta o mineral, según las condiciones de espacio y tiempo en las que se produce».[13]

Así, el acelerado y el *ralentí,* exagerando la fluidez del tiempo del cine, suscitan un universo fluido donde todo sufre la metamorfosis.

¿No cabe suponer un parentesco entre esta metamorfosis y la metamorfosis fantástica de Méliès?

El tiempo del cine no sólo es compresible y dilatable, es reversible. La circulación se hace sin trabas del presente al pasado, con frecuencia por intermedio del fundido, que comprime el tiempo, no el que pasa, sino el que ha pasado. Al igual que nos hace caminar hacia adelante, el largo fundido en negro o fundido encadenado que precede a la llegada del recuerdo, nos hace marchar en el tiempo hacia atrás. El fundido «lleva al espectador a la sensación de que no se le muestran objetos reales, sino imágenes mentales».[14] Efectivamente, cuanto más dura, da al proceso rememorativo mayor carácter visionario, análogo en eso a los medios simbólicos usuales de introducción al recuerdo: *Flous,* torbellinos, remolinos, etc. Pero, al mismo tiempo que indica su naturaleza mental, el fundido corporaliza la visión hasta que ésta llegue a la objetividad y actualidad de la temporalidad presente. *Flou* y fundido están en la bisagra mental del presente y del pasado: inmediatamente después, el pasado se hace *sólido,* actual. La función de ambos, en estos casos, es suavizar el paso para facilitar una marcha atrás del tiempo que los occidentales sólo aceptan con miramientos. Por el contrario, los films japoneses evocan frecuentemente al pasado sin transiciones; presente y pasado están yuxtapuestos, sin cesura; son de la misma esencia.

La vuelta hacia atrás *(flash back* y *cut back),* con o sin fundidos, nos indica el carácter normal, evidente en el cine, de inserción del pasado en la temporalidad presente, y salvo raras excepciones en que el recuerdo se mantiene difuminado,[15] los recuerdos están presentes. El presente y el pasado tienen el mismo tiempo.

Este tiempo, que hace presente el pasado, hace pasado conjuntamente el presente: si pasado y presente se confunden en el cine es porque la presencia de la imagen tiene ya, implícitamente, el carácter emotivo del pasa-

13. J. Epstein, *L'Intelligence d'une machine,* págs. 56 y sigs.

14. B. Balazs, *Theory of the film,* pág. 145.

15. A veces se ha querido representar los recuerdos íntegramente en *flou,* principalmente en las películas de la vanguardia francesa, que, sin duda, demasiado cartesiana, quería mostrar la diferencia cualitativa que separa el presente real del irreal pasado. Pero la evolución del film muestra que el pasado podía y debía ser mostrado exactamente como el presente. El *flou* sólo fue conservado residualmente como transición.

do. El tiempo del filme no es tanto el presente como un pasado-presente.

El arte del montaje culmina precisamente en las acciones paralelas, los *flash back* y *cut back,* es decir, el *cocktail* de los pasados y presentes en la misma temporalidad. Desde *El poder y la gloria* son numerosos los films construidos a partir del desenlace sobre un momento de meditación en que resurge todo el pasado y que explotan la aptitud del cine para manipular los múltiples teclados de la duración (*Le Jour se lève* (1939), *Le Diable au corps* (1947), etc.).[16]

No hay duda de que la imagen cinematográfica tiene la cualidad propia de actualizar el pasado —de recuperarlo, como dice Souriau— mejor que ningún otro arte.[17] Hemos visto que la idea de que el pasado no desaparece, sino que se refugia en alguna parte, está como germen en todo recuerdo. La magia le da cuerpo. Este pasado que huye y permanece es el mundo de los dobles, de los muertos. Entre la cualidad subjetiva de la imagen-recuerdo y la cualidad alienada de la supervivencia de los espectros, se desliza un mito que se abre en la novela moderna de anticipación y que es la búsqueda del tiempo perdido. El escritor psicólogo busca el tiempo perdido en el mondo de su alma, en la fuente mental del recuerdo. El escritor de aventuras lo busca en otra parte y *con una cámara.*

Numerosos relatos de novela científica tienen por tema *la reanimación cinematográfica del tiempo,* hasta apropiarse de un fragmento incorruptible del pasado. Una visión análoga desarrolla Élie Faure al imaginar que los habitantes de una estrella lejana, contemporáneos de la crucifixión de Jesús, nos envían con un proyectil la película que nos darían los testigos actuales. Este atrapar el pasado que huye es de la misma esencia que la inmortalidad realizada por el invento de Morel.[18] El tiempo del cine, en su límite, desemboca en la magia del doble y en la de las metamorfosis.

El deseo de remontar el tiempo hace oír su llamada, desde las prime-

16. Por la iniciativa del cine, el teatro ha intentado a su vez resucitar íntegramente el pasado *(L'Inconnue d'Arras),* que hasta el presente sólo visualizaba por intermedio de los relatos de Théramène o de las visiones espectrales.

17. É. Souriau, «Les Grands caractères de l'univers filmiques», en *Univers filmique,* pág. 17.

18. Véase T. L. Sherred, «E for Effort», en *The astounding science fiction anthology.* Élie Faure, «De la cinéplastique», en *Fonction du cinéma,* pág. 41. Véase el mismo mito en su forma popular, en *Les Aventuriers du ciel, Voyages extraordinaires d'un petit parisien dans la stratosphère, la Lune et les planètes,* de R. M. de Nizerolle, donde el héroe descubre en el planeta Júpiter al «buscador de imágenes» inventado por los jovianos, que permite captar las imágenes de la historia pasada en la Tierra: toma de la Bastilla, etcétera. [Fascículos 40 y 41 (1936)].

ras sesiones de los Lumière, de la manera más extraña. En cuanto terminaba la proyección, los brazos de los operadores se sentían tentados, espontánea e inconscientemente, por ese asombroso deseo: pasar la película al revés. Émile Reynaud se había ya divertido invirtiendo el movimiento del praxinoscopio. En 1895, Louis Lumière crea el primer film retroactivo, la *Charcuterie mécanique,* en el que el cerdo sale de la máquina que absorbe los salchichones.

Mesguisch nos relata que, durante un viaje triunfal por Estados Unidos, ante una multitud maravillada, le vino de repente la inspiración suprema, el «vais a ver lo que vais a ver», el paroxismo de la exaltación cinematográfica: proyectar la película al revés. Después el truco fue constantemente imitado. Al igual que el mito de la búsqueda cinematográfica del tiempo perdido, exalta y exagera lo que es la misma esencia del cine: la circulación en todos los sentidos y a distintas velocidades sobre un tiempo «reducido a la categoría de una dimensión análoga a la del espacio»;[19] presente y pasado se han identificado.

Tiempo equívoco, unas variaciones en la velocidad o el movimiento, y vemos que transforma el universo según la magia de las metamorfosis e incluso transforma el curso del mundo volviendo los salchichones a su estado de cerdo. Tiempo mágico en un sentido. Pero en el otro sentido, tiempo *psicológico,* es decir, subjetivo, afectivo, tiempo cuyas dimensiones —pasado, futuro, presente— se encuentran indiferenciadas, en ósmosis, como en el espíritu humano, para el que están simultáneamente presentes y confundidos el pasado-recuerdo, el porvenir imaginario y el momento vivido. El cine define esta duración bergsoniana, este vivido indefinible.

Metamorfosis del espacio

Al mismo tiempo que la metamorfosis del tiempo, el cine opera la del espacio poniendo la cámara en movimiento y dotándola de ubicuidad. El aparato tomavistas sale de su inmovilidad con la panorámica y el *travelling.* Este último, inventado a la vez por Promio en Venecia en 1896; por Méliès en *El hombre de la cabeza de goma*; y por los cineastas de Brighton en 1903, lo renueva Pastrone en 1914 en *Cabiria.* La cámara se desentorpece, se templa progresivamente hasta la extrema agilidad acrobática de *El último* (Der letzte Mann, 1924), de Murnau. Al mismo tiempo que realiza estos movimientos continuos, la cámara se lanza a saltos dis-

19. J. Epstein, *L'Intelligence d'une machine,* pág. 44.

continuos o mediante cambios de planos, ya sobre el mismo objeto, ya de objeto a objeto (plano general, plano medio, plano americano, primer plano, contracampo, etc.).

Pasa por todas partes, se posa y anida en donde ningún ojo humano ha podido hacerlo. Salta de la cabina del camión a la rueda que gira, de la rueda a la roca que domina la carrera, se remonta, cae a ras de la tierra, se coloca bajo una locomotora que pasa. Puede apostarse en cualquier ángulo de un mismo lugar, en un punto cualquiera del espacio. Surca incluso el océano infinito de la noche interestelar, como en las primeras e inolvidables imágenes de *Superman*. Todas las disposiciones de los estudios van encaminadas a permitir la ubicuidad, de manera más perfecta que las visitadas por el diablo cojuelo, las viviendas quedan despanzurradas, privadas de techo.

Esta ubicuidad espacial, que completa la ubicuidad temporal (circulación en un tiempo reversible), es para Henri Agel lo «más fascinante que tiene el cine».[20] En todo caso, lo más constante y evidente. Se ha dicho que la cámara tiene el papel de transgredir la unidad de lugar. El film a escala del plano, como a escala del conjunto del montaje, *es un sistema de ubicuidad integral que permite transportar al espectador a cualquier punto del tiempo y del espacio.*

Observemos que no se mueven ni el espectador así transportado ni la pantalla, son los objetos los que se mueven sobre la tela según los avances, retrocesos y saltos de la cámara. Aparecen y desaparecen, se dilatan y se contraen, pasan de lo microscópico a lo macroscópico y así el efecto óptico de la ubicuidad es la *metamorfosis de los objetos.* La pantalla es literalmente un pañuelo de prestidigitador, un crisol donde todo se transforma, surge, se desvanece. Captamos inmediatamente el extraño pero indudable parentesco que puede haber entre estos efectos elementales del cine, desconocidos por el cinematógrafo Lumière y los trucajes, apariciones, desapariciones, sustituciones, ampliaciones, desapariciones de Smith y sobre todo de Méliès. Lo que distingue la película fantástica de la realista, es que en la primera percibimos la metamorfosis y en la segunda la sufrimos sin percibirla. Sin embargo, basta a veces una mirada cándida para quedar impresionados por el movimiento aparente (es decir, real en la pantalla) de las cosas. «Mostrad, dice Sellers, un plano horizontal en panorámica vertical y os dirá que el edificio se hunde en el suelo».[21]

20. H. Agel, *Le Cinéma a-t-il une âme?*, pág. 7.

21. S. Maddison, «Le Cinéma et l'information mentale des peuples primitifs», en *Revue Internationale de Filmologie*, tomo I, n.° 3-4, págs. 305-310.

El parentesco entre la metamorfosis manifiesta (película fantástica) y la metamorfosis latente (película realista) se hace filiación cuando se piensa en el encadenado. El encadenado comprime el espacio como el fundido comprime el tiempo. En cierto modo es la anti-coma del filme (la coma, en el lenguaje escrito, marca una cierta ruptura en la continuidad mantenida de la frase; el encadenado, por el contrario, tiene por fin establecer una urgente continuidad en el seno de una inevitable ruptura). «Un encandenado entre dos planos produce siempre e inevitablemente la sensación de una unión esencial entre ellos».[22] El encadenado asegura esta continuidad por la *metamorfosis* que se opera, ante nuestros ojos, de los objetos, seres vivos y paisajes. El encadenado es, por otra parte, un *truco de metamorfosis* de Méliès, que transformó en esqueleto por medio del fundido-encadenado en *El huevo mágico.* A veces sigue conservando un perfume de su antigua magia: «Un lento encadenado de paisaje... produce un efecto de sueño, de embrujo».[23]

La transformación del espacio por el cine, como la del tiempo, desemboca en su límite en el universo mágico de las metamorfosis.

Universo fluido

A excepción del género fantástico, esta transformación no destruye (como veremos) el realismo y la objetividad del universo. *Pero el universo realista del cine ya no es el antiguo universo del cinematógrafo.* Como dice Jean Epstein, es una «nueva naturaleza, otro mundo».[24] El tiempo ha adquirido la circulabilidad del espacio y éste los poderes transformadores del tiempo. La doble transmutación del tiempo y del espacio cinematográficos ha producido una especie de dimensión simbiótica única, en la que el tiempo se incorpora al espacio, éste se incorpora al tiempo, en la que «el espacio se mueve, cambia, gira, se disuelve y vuelve a cristalizar»[25] y en la que «el tiempo se convierte en una dimensión del espacio».[26] Esta doble transmutación acaba, como dice justamente Pierre Francastel, en un «espacio-tiempo».

Espacio-tiempo es la dimensión total y única de un *universo fluido*

22. B. Balazs, *Theory of the film,* pág. 148.
23. B. Balazs, *Theory of the film,* pág. 147.
24. J. Epstein, *Cinéma bonjour,* pág. 34.
25. E. Panofsky, citado por J.-C. Bouman en *Psichologie sociale du cinéma* (inédita).
26. E. Faure, «De la cinéplastique», en *Fonction du cinéma,* pág. 41.

que Epstein ha definido en una página en la que sólo pedimos al lector que lea cine en lugar de cinematógrafo: «Por su construcción, de manera innata e ineluctable, el cinematógrafo representa el universo como una continuidad perpetua y móvil en todas partes, *mucho más fluida y ágil que la continuidad directamente sensible.* La vida va y viene a través de la sustancia, desaparece, reaparece vegetal en donde se la creía mineral, animal en donde se la creía vegetal y humana: nada separa la materia del espíritu; una profunda identidad circula entre el origen y el fin, entre la causa y el efecto, el *cinematógrafo* posee el poder de universales transmutaciones».[27]

Desde la primera metamorfosis en la plaza de la Ópera hasta el montaje del *Acorazado Potemkin,* todas las bases del cinematógrafo que parecían sólidas y cuajadas para siempre han dejado lugar a un océano líquido.

Los objetos inanimados tienen un alma

Estos fenómenos en los que los objetos surgen, saltan, se eclipsan, se abren, se encogen, disminuyen, son inadvertidos (en el sentido exacto del término) aunque visibles, pero, aunque inadvertidos, hacen sentir sus efectos...

¿Qué efectos?

Sabemos y sentimos que en el teatro los objetos y decorados, con frecuencia simbólicamente figurados, son accesorios, incluso a punto de desaparecer. En el cine, por el contrario, el decorado no tiene apariencia de tal; incluso (y sobre todo) cuando ha sido reconstruido en el estudio, es cosa, objeto, naturaleza.

Estas cosas, estos objetos, esta naturaleza, cobran no solamente un cuerpo que en el estudio les falta, sino un «alma», una «vida», es decir, la presencia subjetiva. Cierto es que en la vida real los animales de cristal, objetos de adorno, pañuelos, muebles cargados de recuerdos, son como pequeñas presencias, y admiramos los paisajes salpicados de alma. El cine va más lejos: Aprovecha las cosas cotidianas, usadas habitualmente, y las despierta a una nueva vida: «Las cosas eran reales, se hacen presentes».[28]

El cinematógrafo Lumière había ya impregnado de cierta alma todo

27. J. Epstein, *L'Intelligence d'une machine,* págs. 162-164.
28. G. Cohen-Séat, *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma,* pág. 122.

lo que está en el límite de la materialidad, de la visibilidad y de la palpabilidad, precisamente en la frontera de una naturaleza fluida, espumosa, nebulosa, gaseosa o acuosa. Sadoul observa que los espectadores de los años 1895-1896 se maravillaron del «humo», espuma de cerveza, hojas que temblaban con el viento», al igual que «de las olas saltarinas».

Los hermanos Lumière reconocieron y explotaron la atracción misteriosa de las sustancias fluidas, particularmente del humo *(Forgerons, Pompiers: Attaque du feu! Arrivée d'un train en gare de La Ciotat),* de la bocanada de un cigarro *(Partie d'écarté, Mauvaises herbes)* o incluso de la nube de polvo de una pared que se derrumba. Tal vez podemos afiliar esta atracción a las creencias mágicas latentes que llevan consigo los vientos y los humos, en las que se encarnan —en la medida de su desencarnación, en el límite visible de su invisibilidad— los espíritus aéreos, los dobles fantasmales. Es verdad que el cinematógrafo Lumière no resucitaba la antigua magia, pero *reanimaba,* sin llevarla a la conciencia, una sensibilidad animista o vitalista con respecto a todo lo que está animado por las «potencias dinamógenas» de las que habla Bachelard, es decir, todo lo que es fluido y está en movimiento.

El cine extiende a todos los objetos esta fluidez particular. Pone en movimiento estas cosas inmóviles. Las dilata y las adelgaza. Les insufla esas potencias dinamógenas que segregan impresión de vida. No las deforma, pero las carga de sombras y claridades que despiertan o avivan la presencia. Por último, el *close-up* (primer plano), esa manera de «interrogar» a los objetos (Souriau) obtiene en respuesta a su fascinación macroscópica una expansión de subjetividad: la panza podrida del *Acorazado Potemkin,* al igual que el vaso de leche de *Recuerda* (Spellbound, 1945), nos dan de pronto en el rostro. «Los primeros planos son líricos; los percibe el corazón, no el ojo».[29]

Así, las cosas, los objetos, la naturaleza, bajo la influencia conjugada del ritmo, del tiempo, de la fluidez, del movimiento de cámara, de las ampliaciones, de los juegos de sombra y de luz, ganan una nueva calidad. Las palabras «presencia subjetiva» son insuficientes. Se puede decir «atmósfera». Se puede decir sobre todo «alma». Balázs dice del *close-up* que «desvela el alma de las cosas». Epstein, Pudovkin, todos los que han hablado del filme, han expresado la misma sensación. Como dice René Clair, el cine en su conjunto: «da alma al cabaret, a la habitación, a una botella, a una pared».[30]

29. B. Balazs, *Theory of the film,* pág. 56.
30. R. Clair, *Réflexions faites,* pág. 79.

Hay que entender esta alma en un sentido evidentemente metafórico, ya que concierne al estado del alma del espectador. La vida de los objetos no es real: es subjetiva. Pero una fuerza alienadora tiende a prolongar y exteriorizar el fenómeno de alma en fenómeno animista. Los objetos se alzan entre dos vidas, dos grados de la misma vida; la exterior animista y la interior subjetiva. En la palabra alma hay dos sentidos: el mágico (alienado), en el que se traslada el alma sobre el objeto contemplado, y el subjetivo, en el que se siente como emoción interior. El cine es experto en embeber las cosas en una sensación difusa y en suscitar una vida particular. Así, los decorados se mezclan con la acción, como observa Léon Barsacq. Robert Mallet-Stevens va más lejos: «La arquitectura actúa». La misma idea expresa L. Landry: «El cine afirma su superioridad sobre las demás artes en todos los casos en que hay que considerar el marco como actor o incluso como protagonista». Bela Balazs habla de dramatización de los fenómenos naturales: «Un nuevo personaje se añade a las *dramatis personae* de la pieza filmada: la propia naturaleza».[31]

Los objetos se ponen a vivir, a interpretar, a hablar y a actuar. Balazs cita esta escena de cine americano mudo: una prometida se aparta de pronto de su futuro esposo, recorre una larga sala donde están colocados los regalos de boda. Los objetos le sonríen, la llaman, le tienden los brazos. Disminuye la marcha, se detiene y finalmente vuelve sobre sus pasos.

Objetos héroes, objetos compañeros, objetos cómicos, objetos patéticos. «Hay que conceder una atención especial al papel especial desempeñado por los objetos en los filmes», dice Pudovkin.[32] Desde el primer Otelo filmado, «los papeles principales parecen pertenecer al pañuelo y a los puñales de Yago y de Otelo» (Max Nordau). «En la pantalla, el crimen lo cometen tanto el revólver como la mano y la corbata del asesino» (B. Bilinsky).[33] La vanguardia de los años 1924-1925 tuvo tal sensación de esta vida de las cosas (en parte por la influencia de los pintores), que en esta época se hicieron películas de objetos, *ballets* mecánicos. Numerosos son los objetos que han tenido categoría de *vedettes,* como la bola de cristal de *Ciudadano Kane* (Citizen Kane, 1940) o *El halcón maltés* (The maltese falcon, 1941). Esta animación de los objetos nos envía, en

31. Véase Léon Barsacq, en *Le Cinéma par ceux qui le font,* pág. 192. Robert Mallet-Stevens, «Le Cinéma et les arts, l'architecture», en *Cahiers du Mois,* n.° cit. L. Landry, «Formation de la sensibilité», en *Art Cinématographique,* n.° 2, pág. 49. Bela Balazs, Theory of the film, págs. 24-25.

32. V. I. Pudovkin, *Film technique and film acting,* pág. 30.

33. E. Bilinsky, «Le Costume», en *Art cinématographique,* n.° 6.

un sentido, al universo de la visión arcaica, a la mirada del niño. Epstein, al igual que Landry, observó con perspicacia que el espectáculo de las cosas lleva al espectador «al viejo orden animista y místico».[34]

La virtud animadora del primer plano puede ejercerse no solamente sobre el objeto total, sino sobre una de sus partes. En el límite, una gota de leche en *La línea general* (Staroe i Novoe, 1927-1929) está dotada de una potencia de negación y de adhesión, de una vida soberana.

Un fenómeno curioso se opera sobre ciertas partes del cuerpo humano; el *close-up* revela diversas y pequeñas almas locales, emparentadas con esas almas pulgarcitas que había estudiado Monseur en las religiones y magias arcaicas.[35] Epstein casi lo había adivinado: «No me parece una fábula que haya un alma particular del ojo, de la mano, de la lengua, como lo veían los vitalistas».[36] La nariz, el ojo, la boca están dotados de autonomía o más bien de alma. «¿Sabíais lo que era un pie antes de haberlo visto vivir en un calzado, bajo una mesa, en la pantalla?».[37] Epstein reconoce al viejo *ghost* funesto, emboscado detrás de la mirada (ventana tradicional del doble): «En los pozos de la pupila, un espíritu forma sus oráculos. Se desearía tocar esa inmensa mirada si no estuviera cargada de una fuerza tal vez peligrosa».[38]

Para los primitivos, como para los niños, los fenómenos subjetivos están alienados en las cosas que se hacen portadoras de alma. El sentimiento del espectador de cine tiende hacia este animismo. Étienne Souriau da con las palabras exactas: «el animismo universal es un hecho filmológico que no tiene equivalente en el teatro».[39] Agreguemos que no hay equivalente en ningún arte contemporáneo: «El cine es el más grande apóstol del animismo».[40] Todo cobra alma, «la mondadura de naranja, el golpe de viento, la torpeza».[41] Los objetos inanimados tienen, pues, un alma en el universo fluido del cine.

Es evidente que el dibujo animado realiza, exalta el animismo implicado en el cine a tal extremo que este animismo se convierte en antropo-

34. J. Epstein, *Cinéma du diable,* pág. 178.

35. E. Monseur, «L'Âme pupilline, l'âme poucet», en *Revue d'Histoire des Religions,* 1905, n.° enero-febrero, págs. 1-23, y número mayo-junio, págs. 361-376.

36. J. Epstein, *L'Intelligence d'une machine,* pág. 13.

37. F. Léger, «À propos du cinéma», en *Plans,* n.° 1, págs. 80-84 (enero de 1931).

38. J. Epstein, *L'Intelligence d'une machine,* pág. 13.

39. É. Souriau, «Filmologie et esthétique comparées», en *Revue Internationale de Filmologie,* tomo III, n.° 10, pág. 120.

40. B. Bilinsky, «Le Costume», en *Art. Cinématographique,* n.° 6, pág. 56.

41. G. Cohen-Séat, *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma,* pág. 100.

morfismo. El corral nos habla y canta, las flores saltan con sus pequeñas patas, las herramientas abren el ojo, se estiran y entran en la danza.

El dibujo animado no hace más que exagerar el fenómeno normal: «El film revela la fisonomía antropomorfa de cada objeto».[42] Todo se baña en un antropomorfismo latente, y esta palabra señala bien la tendencia profunda del cine con respecto a los animales, plantas e incluso objetos: en estados y estratos diversos, la pantalla se encuentra al mismo tiempo embebida de alma y poblada de almas. Los objetos irradian una asombrosa presencia, una especie de «maná» que es, simultánea o alternativamente, riqueza subjetiva, potencia emotiva, vida autónoma y alma particular.

El paisaje del rostro

Al antropomorfismo, que tiende a cargar las cosas de presencia humana, se añade más oscura y débilmente el cosmomorfismo, es decir, una tendencia a cargar al hombre de presencia cósmica. Así, por ejemplo, los cuerpos de dos amantes enlazados se metamorfosean en una ola que se rompe sobre la roca y se vuelven a ver, en el plano siguiente, apaciguados. El cine utiliza esas representaciones cosmomórficas en los casos extremos, como en el del enlazamiento. Lo más frecuente es que se dé a luz un cosmomorfismo atenuado, en el que el rostro humano es espejo del mundo que le rodea. Los rusos han empleado mucho los poderes cosmográficos del rostro. «¿Queréis mostrar una civilización grande, un gran progreso técnico? Mostradla en el hombre que trabaja; mostrad su rostro, sus ojos, y ellos dirán lo que esta civilización significa, lo que vale».[43]

De manera diferente, el rostro es el espejo no ya del universo que le rodea, sino de la acción que se desarrolla *off*, es decir, fuera del campo. Agel dice muy bien: «Si se trata de una fisonomía, la cámara es a la vez microscopio y espejo mágico».[44] El rostro se ha convertido en *médium*; expresa las tempestades marinas, la tierra, la ciudad, la fábrica, la revolución, la guerra. El rostro es paisaje.

Más adelante podremos considerar en toda su amplitud el cosmomorfismo implicado en el cine, cuando estudiemos no solamente el filme embebido de alma, sino también al espectador, alma embebida de universo.

42. B. Balazs, *Theory of the film*, pág. 92.
43. B. Balazs, *Theory of the film*, pág. 168.
44. H. Agel, *Le Cinéma a-t-il un âme?*, pág. 6.

No obstante, desde ahora podemos ver, sin remontarnos al nudo del problema, que el filme implica antropomorfismo y cosmomorfismo, no como dos funciones separadas, sino como dos momentos o dos polos de un mismo complejo. El universo fluido del filme supone incesantes *traslados* recíprocos entre el hombre-microcosmos y el macrocosmos. Sustituir alternativamente la persona por el objeto es uno de los procedimientos más corrientes del cine; el filme obtiene sus efectos más eficaces con tales traslados: «Un primer plano de una puerta que se mueve lentamente es más emocionante que la proyección de un personaje que la hace mover».[45] Recíprocamente, un rostro adusto puede ser más emocionante que una puerta que se cierra. Para expresar el mismo sentimiento, los realizadores pueden siempre elegir entre una persona y una cosa, y lo expresan pasando de una a otra. Emocionante —más que ningún otro recuerdo mío— es la gota de leche en la que tiembla, a través del drama humano que desgarra y une a un koljós, el porvenir de la Revolución. Los primeros planos van de la desnatadora a los rostros de los campesinos ansiosos o atentos, desconfiados o cazurros y de éstos a la koljosiana que acciona el aparato. Hay traslado, circulación de los rostros a la máquina, de la máquina a los rostros, hasta que finalmente se forma una gota tembloro-sa, gota de alma, sustancia naciente de la esperanza, portadora de toda la promesa de un mundo en ciernes.

La gran corriente que lleva cada filme suscita el intercambio de los hombres y de las cosas, de los rostros y de los objetos. Constantemente el rostro de la tierra se expresa en el del labrador y el alma del campesino aparece en la visión de los trigos agitados por el viento. Del mismo modo, el océano se expresa en el rostro del marino y éste en el del océano. Porque en la pantalla, el rostro se convierte en paisaje y el paisaje en rostro, es decir, *en alma.* Los paisajes son estados de alma y los estados de alma paisajes. Con frecuencia el tiempo que hace, el ambiente, el decorado, están en la imagen de los sentimientos que animan a los personajes; vemos alternar entonces los planos de naturaleza y los planos humanos, como si una simbiosis afectiva ligara necesariamente el *anthropos* y el cosmos. Los hombres cosmomórficos y los objetos antropomórficos están en función unos de otros, los unos convirtiéndose en símbolos de los otros, según la reciprocidad del microcosmos y del macrocosmos. En el deshielo del río, Lillian Gish, abandonada, es llevada por un témpano a la deriva en *Las dos tormentas* (Way down East, 1920). Ahí «el drama humano se mezclaba estrechamente al drama de los elementos, cuya fuer-

45. F. Léger, *Cahiers du Mois,* n.º cit., pág. 107.

za ciega adquiría figura de personaje de la tragedia cinematográfica».[46] Así, la heroína se convierte en cosa a la deriva. El deshielo pasa a ser actor.

En ese paso de danza, el drama se concentra en un objeto, la gota de leche, el revólver «sombrío como las tentaciones de la noche (es decir, cosmomorfizado), taciturno como la pasión, brutal, rechoncho, pesado, frío, desconfiado, amenazador» (es decir, antropomorfizado). Esas conversiones constantes del alma de las cosas en las cosas del alma, corresponden a la naturaleza profunda del filme de ficción, en el que los procesos subjetivos imaginarios se concretan en las cosas —sucesos, objetos— que los espectadores vuelven a convertir a su vez en subjetividad.

La metamorfosis del ómnibus en coche funerario, un día de otoño de 1896, fue el inicio de metamorfosis fundamental. Los trucos de Méliès son las «llaves de un nuevo mundo», según la expresión de J.-C. Bouman. Los caracteres de este universo nuevo son, *además de la metamorfosis (y su negativo, la ubicuidad), la fluidez de un espacio-tiempo circulable y reversible, los traslados incesantes entre el hombre-microcosmos y el macrocosmos y por último, el antropomorfismo y el cosmomorfismo.*

Fluidez, metamorfosis, micro-macrocosmos, antropo-cosmomorfismo son los fundamentos de la visión de cine. *Ahora bien, si añadimos las cualidades propias del doble, definidas y reveladas en el capítulo anterior, encontramos en su integridad y esencia naciente los caracteres fundamentales de toda visión mágica del mundo.*

La visión mágica

En efecto, si se considera la magia en estado puro —la de la muerte— se observa que la supervivencia del doble no es más que una de las dos formas de inmortalidad; la otra es la que hace renacer, inmediatamente o más tarde, al muerto en un nuevo vivo, niño o animal.

La supervivencia del doble y la muerte-renacimiento se encuentran, en todas las capas de creencias, asociadas simbióticamente, según combinaciones variables en las que predomina una de las dos inmortalidades. Frecuentemente, el doble-fantasma permanece un tiempo determinado alrededor de los vivos y luego va a reunirse a la morada de los antepasados, de donde vienen los recién nacidos.

Al igual que la supervivencia del doble, la muerte-renacimiento es un

46. J. Manuel, «David Wark Griffith., Panorama d'une oeuvre (1914-1931)», en *La Revue du Cinéma*, Nouvelle Série, tomo I, n.º 2, pág. 31.

universal de la conciencia primitiva. Es un universal de la conciencia onírica, un universal de la conciencia poética, un universal de la conciencia infantil.

La muerte-renacimiento está presente en el corazón mismo de la visión de la vida; ésta es un perpetuo movimiento en el que la muerte fecunda a la vida, en el que el hombre fecunda su acción sobre la naturaleza por medio de la muerte (sacrificio) y accede a las diferentes etapas de su existencia a través de esas verdaderas muertes-renacimientos que se llaman imitaciones. Por último, el mecanismo de las perpetuas metamorfosis que rigen el universo es el de la muerte-renacimiento. En este sentido, la muerte-renacimiento es un aspecto particular, o interno, de la universal ley de las metamorfosis.

Las metamorfosis implican un *universo fluido* en el que las cosas no están endurecidas en su identidad, sino que participan en una gran unidad cósmica en movimiento. Esta fluidez explica e informa la reciprocidad entre el hombre-microcosmos y el macrocosmos. La analogía del hombre y del cosmos es el disco giratorio mágico en el que se articulan la fluidez del universo y el antropo-cosmomorfismo.

Desde hace tiempo se ha hecho la observación de que los animales, plantas y cosas se muestran, tanto a los primitivos como a los niños, como animados de sentimientos humanos. Se les cree habitados por espíritus, ellos mismos son espíritus; dicho de otro modo, los *dobles* (los muertos) se encuentran instalados en el mismo corazón del universo fluido. En una cierta etapa de evolución, el universo no es más que una innumerable población de espíritus anidados en el seno de todas las cosas. Es lo que se ha llamado animismo. *Este animismo tiene por raíz profunda un proceso fundamental a través del cual el hombre siente y reconoce la naturaleza proyectándose en ella: el antropomorfismo.*

Recíprocamente, el hombre primitivo está habitado por la naturaleza. No siente en él la presencia de un «yo». Su «yo», el doble, está fuera. En el interior pulula el mundo. Así el canaco, como indica Maurice Leenhardt en Do Kamo, ve correr la savia en las venas de sus brazos. El lenguaje primitivo, la conducta, las máscaras, los adornos, los fenómenos de posesión, nos muestran que los hombres, sabiéndose hombres, se sienten habitados, poseídos por un animal o por una planta, siempre por fuerzas cósmicas. De igual modo, los niños que remedan a los animales, la tormenta, el viento, el avión, *son* —sin dejar de saber que son niños— animal, avión, viento. El cosmomorfismo, a través del cual la humanidad se siente naturaleza, responde al antropomorfismo, a través del cual se siente a la naturaleza con rasgos humanos. El mun-

do está en el interior del hombre y el hombre está por todas las partes del mundo.

Leenhardt había insistido muy justamente en la importancia del cosmomorfismo, pero lo distinguía cronológica y lógicamente del antropomorfismo. A nuestro juicio, no se pueden disociar estos dos términos: por eso nos veremos obligados a emplear con frecuencia la palabra antropocosmomorfismo. El animal totémico, el papagayo de los bororos por ejemplo, es una fijación cosmomórfica del hombre. Éste, imitador de buena fe (continúa, por otra parte, actuando prácticamente como hombre, pero hace más que actuar, vive su identificación de pájaro), se cree, se siente papagayo, lo imita en sus fiestas. Al mismo tiempo el papagayo tótem está antropomorfizado; es antepasado, es hombre. Debemos concebir el universo mágico con relación a este antropo-cosmomorfismo, en el que el hombre se siente simultáneamente análogo al mundo y donde siente al mundo bajo instancias humanas.

El totemismo no es más que un estado de cristalización de un proceso mucho más general. Las analogías micromacroscópicas derivan naturalmente del antropo-cosmomorfismo. El hombre cosmomorfizado es un universo en miniatura, espejo y resumen del mundo. El mundo antropomorfizado pulula de humanidad. En el seno del inmenso parentesco fluido se bañan todas las cosas que se han hecho vivas, coloidales. Todas las metamorfosis —es decir, las muertes-resurrecciones— son posibles y reales, del microcosmos al macrocosmos y en el seno del mismo macrocosmos.

Así se nos presenta la magia: Visión de la vida y visión de la muerte, comunes a la parte infantil de la visión del mundo de los primitivos y a la parte infantil de la visión del mundo de los modernos, e igualmente a la neurosis y a las regresiones psicológica como el sueño. A partir de Freud se ha confrontado con frecuencia la visión del niño, la del «primitivo» y la del neurótico. Sin entrar en la disputa levantada alrededor del fundamento de esta confrontación, digamos que no es nuestro propósito identificar el primitivo, el neurótico y el niño, sino reconocer, en lo que les es análogo, un sistema común que nosotros llamamos precisamente mágico. *Este sistema común está determinado por el doble, las metamorfosis y la ubicuidad, la fluidez universal, la analogía recíproca del microcosmos y del macrocosmos, el antropo-cosmomorfismo. Es decir, exactamente los caracteres constitutivos del universo del cine.*

Dziga Vertov, al definir el cine-ojo, reconoce a su manera la doble e irreductible polaridad del cine, el encanto de la imagen y la metamorfosis del universo: *La fotogenia y el montaje.*

De la imagen a lo imaginario

Correlativamente a su metamorfosis espaciotemporal, el cinematógrafo entra en el universo de la ficción.

Sin embargo, esta evidencia ha de ser corregida. Ya hemos dicho que los primeros films de Edison, antes incluso que los de los Lumière, representaban escenas de fantasía, sainetes y espectáculos de *music-hall*. La era del cinematógrafo es tanto la del *music-hall* o la del teatro filmado como la de los documentos tomados a lo vivo. Es concebible que, sin transformarse en cine, el cinematógrafo pudo ser utilizado para difundir esas obras de imaginación que son las piezas de teatro.

Recíprocamente, el cine-ojo de Vertov y todas las grandes corrientes documentales, desde Robert Joseph Flaherty a John Grierson y Joris Ivens, nos muestran que las estructuras del cine no están necesariamente ligadas a la ficción. Mejor dicho: tal vez en los documentales el cine utilice al máximo sus dones y manifieste sus más profundas virtudes «mágicas».

Hechas estas reservas, la ficción sigue siendo la corriente dominante del cine; se despliega con el cine y éste con la ficción. Los descubrimientos de Méliès son inseparables del filme fantástico. Los de la escuela de Brighton se hacen en el marco de escenas de fantasía o igualmente fantásticas. Se puede decir que desde Edison un empuje incoercible precipita la nueva invención hacia la ficción. En 1896-1897, el mismo año de su bautismo, lo cómico, el amor, la agresión y la historia novelada, se introducen por todas partes en el filme. La imagen del cinematógrafo está literalmente sumergida, arrastrada por una ola de lo imaginario que no dejará de romper. El cine se ha hecho sinónimo de ficción. Ésa es la evidencia que causa estupor. Las corrientes y los contenidos de esta ficción son de tal importancia que dedicaremos otro estudio a los grandes alisios de lo imaginario.

Hay que observar que lo fantástico ha sido la primera y decisiva gran ola de lo imaginario, a través de la cual se ha realizado el paso del cinematógrafo al cine (G. Méliès y G. A. Smith). Lo fantástico va a refluir, a reducirse a un género, pero este reflujo abandona en la orilla las técnicas del cine y el depósito imaginario: La ficción.

Entramos en el reino de lo imaginario cuando las aspiraciones, los deseos, y sus negativos, los temores y terrores, llevan y modelan la imagen para ordenar según su lógica los sueños, mitos, religiones, creencias, literaturas, concretamente todas las ficciones.

Mitos y creencias, sueños y ficciones son el brote de la visión mági-

ca del mundo. Ponen en acción al antropomorfismo y al doble. Lo imaginario es la práctica mágica espontánea del espíritu que sueña.

Veíamos que el cinematógrafo objetivo y el cine de ficción se oponen y se conjuntan. La imagen es estricto reflejo de la realidad, su objetividad está en contradicción con la extravagancia imaginaria. Pero, al mismo tiempo, ese reflejo es un «doble». La imagen está ya embebida de potencias subjetivas que van a desplazarla, deformarla, proyectarla en la fantasía y el sueño. Lo imaginario embruja la imagen porque ésta es bruja en potencia. Prolifera sobre la imagen como su cáncer natural. Va a cristalizar y desplegar las necesidades humanas, pero siempre en imágenes. Lo imaginario es el lugar común de la imagen y de la imaginación.

Según esta misma continuidad, el mundo de los dobles se abre en el de las metamorfosis, la imagen se exalta en lo imaginario, y el cine despliega sus propias potencias en las técnicas y la ficción del cine.

Sueño y filme

La imagen objetiva va a emparentarse con la del sueño, museo imaginario de nuestro pensamiento en ciernes: La magia.

Mientras que las relaciones entre las estructuras de la magia y las del cine sólo han sido sentidas intuitiva, alusiva, estética o fragmentariamente (por falta de una concepción antropológica de la magia), el parentesco entre el universo del filme y el del sueño ha sido frecuentemente percibido y analizado. Recordemos las citas de nuestro primer capítulo: «El cine es sueño... Es un sueño artificial... ¿No es también un sueño el cine?... Entro en el cine como en un sueño». Constantemente se repite la fórmula empleada por Ilya Ehrenburg y Hortense Powdermaker: «Fábrica de sueños». Roger Manvell habla de «*Popular Dream Market*». Rosten dice muy bien que «a los productores de cine se les paga para que sueñen sus sueños y exploten sus fantasías». Y todos nosotros, habituados al cine, hemos identificado oscuramente sueño y filme.

«En resumen, es como una proyección cinematográfica». Frase que conocen bien los psicólogos y psicoanalistas cuando se les relata las visiones de sueño o duermevela. «Era como algo que se ve en el cine». «No hacía nada, lo veía como en una película». El doctor Lebovici observa «ese lapsus frecuente durante las sesiones de análisis, en las que los pacientes hablan de una película queriendo referirse a un

sueño».[47] Los mismos médicos se ven obligados a señalar profundas analogías entre el universo del filme y el universo onírico. El doctor Heuyer declara que el delirio del sueño entronca con la visión cinematográfica.[48] El doctor Desoille observa que el sueño despierto sigue un esquema argumental.[49] Desde los primeros sueños despiertos, dirigidos según el método de Desoille, éste observó la aparición de metamorfosis, de espejos, es decir, de los mismos elementos mágicos que estuvieron presentes en el nacimiento del cine. El doctor Lebovici ha aclarado y definido estos parentescos señalados ya en todas partes,[50] y que Epstein resume así: «Los procedimientos que emplea el discurso del sueño y que le permiten su profunda sinceridad, tienen sus analogías en el estilo cinematográfico».[51] El dinamismo del filme, como el del sueño, trastorna los marcos del tiempo y del espacio. La ampliación o la dilatación de los objetos en la pantalla corresponden a los efectos macroscópicos y microscópicos del sueño. En el sueño y en el filme los objetos aparecen y desaparecen, la parte representa el todo (sinécdoque). El tiempo se dilata, se reduce, se invierte. El *suspense*, las locas e interminables persecuciones, situaciones tipo del cine, tienen carácter de pesadilla. Se podrían señalar muchas otras analogías oníricas; tanto en el sueño como en el filme, las imágenes expresan un mensaje latente que es el de los deseos y temores.

El filme encuentra, pues, «la imagen soñada, debilitada, achicada, agrandada, aproximada, deformada y obsesionante del mundo secreto al que nos retiramos tanto en la vigilia como en el sueño, de esta vida más grande que la vida en la que duermen los crímenes y los heroísmos que no realizamos nunca, en la que se ahogan nuestras decepciones y germinan nuestros más locos deseos».[52]

47. Véase E. Leroy, *Les Visions de demi-sommeil*, cap. III. C. Musatti, «Le Cinéma et la psychanalyse», en *Revue Internationale de Filmologie*, tomo II, n.º 1, pág. 190. Dr. S. Lebovici, «Psychanalyse et cinéma», en *Revue Internationale de Filmologie*, tomo II, n.º 5, pág. 53.

48. Conférence à l'Institut Internationale de Filmologie. París, 1952.

49. Dr. R. Desoille, «Le Rêve éveillé et la filmologie», en *Revue Internationale de Filmologie*, n.º 2, págs. 197 ss.

50. Art. cit. Ciertas investigaciones psicoanalíticas contemporáneas han sugerido una interesante aproximación. Los psicoanalistas (en particular B. D. Lewi) han observado que en sus pacientes «todo sueño parecía ser una proyección sobre una pantalla». Se ha descrito este fenómeno introduciendo el nuevo concepto de *dream screen* (Comunicación verbal de J. P. Valabrega).

51. J. Epstein, *L'Intelligence d'une machine*, pág. 142.

52. J. Poisson, «Cinéma et psychanalyse», en *Cahiers du Mois*, n.º 16-17, pág. 176.

El cine introduce el universo del sueño en el seno del universo cinematográfico del estado de vigilia. ¿Queda el cinematógrafo negado por el cine en el sentido clásico de la palabra, es decir, abolido, o bien en el sentido hegeliano, es decir, aventajado pero conservado? Contentarse solamente con el onirismo de cine, es ignorar este problema cuya elucidación ulterior debe hacernos ver necesariamente, si existe, la «especificidad» del cine.

Música (preludio)

Igualmente, es ignorar también toda la amplitud de la irrealidad que se abre en el cine. Nuestros sueños, como si un último pudor realista se lo impidiera, no van acompañados de música. La música, por el contrario, reina en el universo del cine.

La música del filme[53] es sin duda el elemento más inverosímil del cine.

¿Qué hay más irreal que esos ritmos y melodías siempre presentes, en la ciudad y en el campo, en el mar y en la tierra, en la intimidad y en medio de la muchedumbre?

Y, sin embargo, la música se ha impuesto en el filme, al mismo tiempo que el cine se desligaba del cinematógrafo; es uno de los momentos de esta transformación. Sin esperar la banda sonora, bajo la presión de una misteriosa urgencia, los pianos y las orquestas acompañaron a las películas mudas. ¿Era para disimular los ronquidos del aparato de proyección, como asegura una leyenda tenaz? (Un incidente contingente explica siempre un fenómeno cuya lógica se nos escapa). Lo importante es que la música ha desbordado este papel protector. Muy pronto aparecen los «incidentales», fragmentos escritos para acompañar la película muda, las partituras originales;[54] luego los *leitmotives,* que se relacionan con los héroes.[55] En 1919, Giuseppe Becce pudo reunir en una cineteca mil fragmentos clasificados según el ambiente y las situaciones, material admi-

53. Véase sobre este tema las observaciones de Étienne Souriau, «Les Grands caractères de l'univers filmique», en *Univers filmique,* págs. 22-24: «No cabe olvidar, sin exponerse a graves equivocaciones, que el espectador que reacciona de cierta manera ante la imagen está al mismo tiempo sometido a la acción de una cierta música. Con lamentable frecuencia se leen estudios filmológicos deslucidos y viciados por esta omisión, y tan inútiles como un cuaderno de experimento en el que se hubieran olvidado sistemáticamente las observaciones barométricas».

54. La de Camille Saint-Saëns para *El asesinato del duque de Guisa.*

55. Véase Georges Van Parys, «Le Musicien», en *Le Cinéma par ceux qui le font,* principalmente en las págs. 263-264. Véase igualmente Herbert Stothart, «La Musique

rable para una sociología de las categorías de la afectividad musical. Antes de la película sonora, la música aparecía como un elemento clave, es decir, como una necesidad del cine.

Tal vez cabría pensar que la música sólo era un sustituto de las voces y ruidos de que carecía la película muda. Sin embargo, la película sonora, con voces y ruidos, sigue necesitando la música. Vive en la música, se baña en la música. No hablemos de las películas operetas que van desde *Die Drei von der Taukstelle* (1931) hasta *Mujeres soñadas* (Les belles de nuit, 1952), o de lo que Maurice Jaubert llama música «real» de la película (jazz en un club nocturno, órgano en una iglesia). El cine sólo se satisface de esta música exterior cuando la emplea abundantemente. Principalmente le es necesaria una música integrada, «mezclada» al filme, inherente a él, que sea su baño nutritivo. El cine es musical como la ópera, aunque el espectador no se dé cuenta.

Rarísimas son las películas carentes de música, y las que no la tienen la sustituyen por una sinfonía de ruidos como en *Jetons les Filets.* No hay película sin música, y de los 90 minutos de proyección, la partitura tiene una duración de 20 a 45 minutos por término medio.

¿Qué hace la música en la película? Todavía no es el momento de responder a esta pregunta. Digamos solamente lo que es: una presencia afectiva. Las partituras de las películas mudas (incidentales) son verdaderos catálogos de estados anímicos. Las escenas alegres, tristes y sentimentales constituyen sus grandes categorías. Es interesante observar que esas partituras incidentales tienen un carácter antropocosmomórfico latente; expresan un sentimiento interior al mismo tiempo que describen un espectáculo natural; dicho de otro modo, la escena está embebida de emoción y la emoción se proyecta sobre la escena: «*Poursuite dramatique - Désespoir - Amoroso cantabile - Visions d'horreur - Promenade champêtre*». Estos títulos revelan el complejo descriptivo-afectivo (micro-macroscópico) que rige la música de la película. Una de las partituras incidentales más empleadas, *Orage,* acompaña «el incendio del bosque, los remolinos de un corazón afligido, la catástrofe de un ferrocarril» y revela la equivalencia antropo-cosmomórfica del tormento y de la tormenta, de la tempestad en un cerebro y de la tempestad en el mar, de la borrasca atmosférica y de la borrasca de las pasiones.

Hay, pues, una complementariedad antropocosmomórfica entre la

---

d'écran», en *La Technique du film,* págs. 138-142. Stothart expone su manera de hacer la partitura de *Rebelión a bordo,* partitura sinfónica: «El mismo tema acompaña cada aparición de la Bounty a la manera del *leitmotiv* de Wagner».

música (al menos la descriptiva) y el cine. Esta complementariedad, ¿no es también un parentesco?[56]

Élie Faure dice del filme que «es una música que nos llega por medio del ojo». Lo propio del cine es haber introducido en el lugar de la simple fotografía animada, la fluidez, la continuidad, una continuidad fluida fundada en la discontinuidad de los planos, al igual que la continuidad musical está fundada en la discontinuidad de las notas; una fluidez concreta construida con los medios más abstractos; una temporalidad que se acelera y retrasa, vuelve hacia atrás; una temática, *leitmotiv, flash back,* etc.

Una especie de analogía parece presidir la fraternización del cine y de la música. Esta fraternización llega incluso a veces a la confusión y a la reciprocidad. Cohen-Séat señala ciertos casos de equivalencia en que «la significación literal de las imágenes se encuentra extremadamente atenuada; la sensación se hace musical a tal extremo que, cuando la música la acompaña realmente, la imagen saca de la música lo mejor de su expresión, o más bien de su sugestión».[57] Entre las *visiones* más desgarradoras del cine, se encuentran esos momentos en que un estribillo evoca una imagen pasada, sin que ésta vuelva a ser introducida por un *flash back* o una sobreimpresión. La tonada de *Nous irons à Suresnes* resucita la imagen del crimen cometido por el legionario en *La bandera* (1935). *La violetera* hace surgir el recuerdo doloroso y radiante del amor cuando Charlot, salido de la cárcel, vuelve a ver de pronto a la pequeña ciega en *Luces de la ciudad* (City lights, 1931). La visión se hace música y ésta se hace visión, ocupa el lugar de la sobreimpresión o del *flash back,* ya que por su solo encanto nos resucita la imagen-recuerdo. En el curso de esta alquimia, la quintaesencia de la música se identifica con la quintaesencia del recuerdo —su carácter único e irremediable, su promesa tímida de eternidad—, su magia.

Durante la proyección reciente de películas mudas, una vez superada la fase desagradable de adaptación, nos ha parecido percibir por cenestesia una especie de música interna, de orquesta interior. Como si el cine expresara incluso la música sobreentendida de las cosas. Como si el cometido de la música fuera subrayar ese canto para hacerlo aflorar al oído sensible.

Volveremos a examinar la música del filme, que revela al cine desde

56. Véase respecto a este tema L. Landry, «La Formation de la sensibillité. Le rôle du sujet», en *Cahiers du Mois,* n.º cit., págs. 40 ss.

57. G. Cohen-Séat, *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma,* pág. 130.

su propio interior. Observemos por el momento que el cine se desprende del cinematógrafo, concluye su primera revolución para abrirse, bañado de música, en plena irrealidad.

Irrealidad, magia, subjetividad

Más allá de la música, que sólo es un aspecto, el cine aporta la irrealidad, y con esta irrealidad, contradice al cinematógrafo. Ya hemos visto, sin embargo, que el cinematógrafo llevaba en sí los genes de esta irrealidad. El cine dio impulso a lo que estaba latente en la imagen cinematográfica madre; él mismo fue este impulso y de golpe, lo irreal se abrió en lo real.

Irreal es una calificación negativa, vacía. Es preciso descubrir las estructuras de esta irrealidad, su lógica, su sistema. Entonces aparece, en filigrana, bajo el cine, como ya antes bajo el cinematógrafo —aunque esta vez totalmente, en toda su amplitud— la visión del mundo mágico.

No, no nos hemos desviado de nuestro propósito. La determinación del sistema mágico nos permite escapar de la virtud soporífera de una palabra que se ha hecho llave maestra. Ella nos permite ver que el paso del cinematógrafo al cine no se ha realizado por casualidad. Es cierto que lo ha hecho maquinalmente, pero, una vez más, lógicamente. «El encantamiento de la materia vulgar» del que hablaba Apollinaire había comenzado secretamente en lo invisible, bajo la imagen objetiva. Méliès liberó la crisálida. La película fue subyugada, asumida, digerida, transfigurada.

La magia es nuestro marco de referencia, más aún, o mejor, nuestro *patrón-modelo,* nuestro *pattern.* Porque, ya lo hemos dicho y es necesario repetirlo de nuevo, no identificamos de ningún modo el cine con la magia; ponemos de relieve las analogías, las correspondencias.

Se pasa del espectador a la imagen, del alma interior a lo fantástico exterior. El universo del cine tiene genética y estructuralmente algo de la magia, y no es la magia; tiene algo de la afectividad; y tampoco es la subjetividad, música, sueño, ficción, universo fluido, reciprocidad micro-macroscópica; términos todos ellos que se ajustan un poco, pero ninguno completamente.

Es un verdadero flujo afectivo-mágico que ha empujado y animado a la cámara en todos los sentidos y ha abierto grandes brechas de plano a plano en la imagen objetiva. Mana y se desborda, surge y brota, lleva y mezcla la cualidad subjetiva del recuerdo y la cualidad mágica del doble, la duración bergsoniana y la metamorfosis, el animismo y el estado aní-

mico, la música y los objetos reales. ¿Cuál es la necesidad que lo arrastra?

Para conocer con profundidad esta necesidad hay que adentrarse más en las estructuras subjetivas de la magia.

Aunque la verdad es que *comenzamos ya a reconocernos*; por opuestos que parezcan, la magia se nos presenta siempre como el otro polo del sentimiento subjetivo, el polo alienado, exteriorizado, solidificado, reconocible. Sentimiento, música, sueño, magia; hay en ellos algo único, aunque en algunos momentos con diversa diferenciación. ¿No hemos visto que hay siempre una relación entre los trucos más fantásticos de Méliès y las estructuras más elementales, casi subjetivas del cine?

4. El alma del cine

La magia no tiene esencia; verdad estéril si se trata simplemente de observar que la magia es ilusión. Es preciso investigar los procesos que dan cuerpo a esta ilusión.

Algunos de ellos han sido ya entrevistos; son el antropomorfismo y el cosmomorfismo, que inoculan recíprocamente la humanidad en el mundo exterior y el mundo exterior en el hombre interior.

La proyección-identificación

El antropomorfismo y el cosmomorfismo, en su fuente, nos revelan progresivamente su naturaleza energética primera: Proyección e identificación.

La proyección es un proceso universal y multiforme. Nuestras necesidades, aspiraciones, deseos, obsesiones, temores, se proyectan en el vacío

no solamente en sueños e imaginaciones, sino sobre todas las cosas y seres. Las relaciones contradictorias de un mismo suceso —catástrofe de Le Mans o accidente callejero, batalla del Somme o escena de familia— delatan con frecuencia deformaciones más inconscientes que intencionales. La crítica histórica o psicológica del testimonio nos revela que incluso nuestras percepciones más elementales, como la percepción de la estatura de otro, se hallan a la vez embrolladas y formadas por nuestras proyecciones.[1]

Por diversos que sean los objetos y las formas, el proceso de proyección puede tomar aspecto de automorfismo, de antropomorfismo o de desdoblamiento.

En la etapa automórfica —la única que ha interesado hasta ahora a los observadores de cine— «atribuimos a una persona a quien estamos juzgando los mismos rasgos de carácter y las tendencias que no son propias»;[2] todo es puro para los puros y todo impuro para los impuros.

En otra etapa aparece el antropomorfismo, en el que asignamos a las cosas materiales y a los seres vivos «rasgos de carácter o tendencias» propiamente humanos. En una tercera etapa, puramente imaginaria, llegamos al desdoblamiento, es decir, a la proyección de nuestro propio ser individual en una visión alucinatoria en que se nos aparece nuestro espectro corporal. El antropomorfismo y el desdoblamiento son en cierto modo los momentos en que la proyección pasa a la alienación; son los momentos mágicos. Pero, como ya ha observado Fulchignoni, el desdoblamiento está en germen en la proyección automórfica.

En la identificación, el sujeto, en lugar de proyectarse en el mundo, absorbe el mundo en él. La identificación «incorpora en el yo el ambiente que le rodea» y lo integra afectivamente.[3] La identificación con otro puede concluir en «posesión» del sujeto por la presencia extraña de un animal, de un brujo o de un dios. La identificación con el mundo puede extenderse en cosmomorfismo, en el que el hombre se siente y cree microcosmos. Este último ejemplo, donde se abren complementariamente el antropomorfismo y el cosmomorfismo, nos revela que la proyección y la identificación se remiten una a la otra en el seno de un complejo global. La más trivial «proyección» sobre otro —el «me pongo en su lu-

1. Véase, sobre este tema, *Du témoignage*, de Norton Cru, y Robert Pagès, «Psychologie dite "projective" et aperception d'autrui», en *Bulletin de Psychologie*, 1953, tomo VI, n.º 7, págs. 407-419.

2. E. Fulchignoni, «Examen d'un test filmique», en *Revue International de Filmologie*, tomo II, n.º 6, pág. 172.

3. P. G. Cressey, «The motion picture experience as modified by social background and personality», en *American Social Review*, n.º 3, pág. 520 (agosto de 1938).

gar»— es una identificación de mí con él que facilita y reclama la identificación de él conmigo: Él se ha hecho asimilable.

No basta, pues, aislar la proyección, la identificación y las transferencias recíprocas, hay que considerar igualmente el *complejo de proyección-identificación que implica esas transferencias.*

El complejo de proyección-identificación-transferencia domina todos los fenómenos psicológicos llamados subjetivos, es decir, que traicionan o deforman la realidad objetiva de las cosas, o bien que se sitúan deliberadamente fuera de esta realidad (estados anímicos, ensueños).

Domina igualmente —en su forma antropo-cosmomórfica— el complejo de los fenómenos mágicos: el doble, la analogía y la metamorfosis.

Dicho de otro modo, el estado subjetivo y la cosa mágica son dos momentos de la proyección-identificación. Uno es el momento naciente, difuminado, vaporoso, «inefable». El otro es el momento en que la identificación se toma literalmente, sustancializada, en que la proyección alienada, perdida, fijada, fetichizada, se hace cosa; se cree verdaderamente en los dobles, en los espíritus, en los dioses, en el hechizo, en la posesión, en la metamorfosis.

El sueño nos muestra que no hay solución de continuidad entre la subjetividad y la magia, puesto que es subjetivo o mágico según la alternancia del día y de la noche. Antes de despertar, esas proyecciones de imágenes nos parecerán reales. Antes de soñar nos reiremos de su subjetividad. El sueño nos muestra cómo los procesos más íntimos pueden alienarse hasta la cosificación o reificación, y cómo esas alienaciones pueden reintegrar la subjetividad. La esencia del sueño es la subjetividad. Su ser es la magia. Es proyección-identificación en estado puro.

Si nuestros sueños —nuestros estados subjetivos— se desprenden de nosotros y forman cuerpo con el mundo, tenemos la magia. Si, separados de éste por una fisura, no logran agarrarse a él, tenemos la subjetividad. El universo mágico es la visión subjetiva que se cree real y objetiva. Recíprocamente, la visión subjetiva es la visión mágica en estado naciente, latente o atrofiado. No es la alienación y la cosificación de los procesos psíquicos puestos en tela de juicio lo que diferencia la magia de la vida interior. Una provoca la otra. La segunda prolonga la primera. La magia es la concretización de la subjetividad. La subjetividad es la savia de la magia.

Históricamente la magia es la primera etapa, la visión cronológicamente primera del niño o de la humanidad en su infancia y en cierta medida del cine; todo comienza siempre por la alienación.

La evolución —tanto la del individuo como la de la raza— tiende a

despojar de su magia el universo e interiorizarla. Cierto es que subsisten muchos aspectos de magia tanto en la vida pública como en la privada, aglutinados alrededor de los tabúes del sexo, de la muerte, del poder social. Cierto es que constantemente las regresiones psicológicas (neurosis individuales y colectivas) resucitan la antigua magia. Pero, en lo esencial, el doble se desmaterializa, se achaparra, se difumina, vuelve al cuerpo, se localiza en el corazón o en el cerebro; se convierte en alma. La magia no es ya creencia tomada literalmente, se ha hecho sentimiento. La conciencia racional y objetiva hace retroceder la magia a su cubil. Al mismo tiempo se hipertrofia la vida «interior» y afectiva. La magia corresponde no sólo a la visión preobjetiva del mundo, sino también a una etapa presubjetiva del hombre. El deshielo de la magia libera enormes flujos de afectividad, una inundación subjetiva. La etapa del alma, la apertura afectiva sucede a la etapa mágica. El antropo-cosmomorfismo que ya no llega a asirse a lo real, bate las alas en lo imaginario.

La participación afectiva

Entre la magia y la subjetividad se extiende una nebulosa incierta que desborda al hombre sin separarse de él cuyas manifestaciones designamos con las palabras alma, corazón, sentimiento. Este magma que participa de una y de otra no es ni la magia ni la subjetividad propiamente dichas. Es el reino de las *proyecciones-identificaciones* o *participaciones afectivas*. El término participación coincide exactamente, en el plano mental y afectivo, con la noción de proyección-identificación. Así pues, los emplearemos indistintamente.

La vida subjetiva, el alma interior por una parte; y la alienación, el alma animista por la otra, polarizan las participaciones afectivas, pero éstas pueden englobar diversamente a unas y a otras. La magia no se reabsorbe enteramente en el alma, que es por sí misma un residuo semifluido, semicosificado de la magia.

Después de la etapa mágica viene la etapa del alma. Subsisten fragmentos enteros de magia que la etapa del alma no disuelve, sino que integra de manera compleja. Por otra parte, la intensidad de la vida subjetiva o afectiva resucita la antigua magia o más bien suscita una nueva magia. Un sobresalto violento de energía, y las solfataras vuelven a ser volcanes y materia ígnea. Jean-Paul Sartre ha visto con acierto que la emoción se convierte por sí misma en magia. Toda exaltación, todo lirismo, todo impulso adoptan, al brotar, un color antropo-cosmomórfico.

Como nos muestra la poesía, el lirismo toma prestados de la magia los caminos y el lenguaje. La subjetividad extrema se realiza bruscamente en magia extrema. El colmo de la visión subjetiva es la alucinación, su objetivación.

La zona de las participaciones afectivas es la de las proyecciones-identificaciones mixtas, inciertas, ambivalentes. Hemos visto que donde está manifiesta la magia, la subjetividad está latente, y donde la subjetividad está manifiesta, la magia está latente. En esta zona, ni magia ni subjetividad están completamente manifiestas y latentes.

Así, nuestra vida de sentimientos, deseos, temores, amistades, amor, desarrolla toda la gama de los fenómenos de proyección-identificación, desde los estados anímicos inefables hasta las fetichizaciones mágicas. Basta considerar el amor, suprema proyección-identificación; nos identificamos con el ser amado, con sus alegrías y desgracias, y sentimos sus propios sentimientos; nos proyectamos en él, es decir, lo identificamos en nosotros queriéndole con todo el amor que nos tenemos a nosotros mismos. Sus fotos, sus objetos, sus pañuelos, su casa, están penetrados de su presencia. Los objetos inanimados están impregnados de su alma y nos obligan a quererlos. La participación afectiva se extiende de los seres a las cosas, y reconstituye fetichizaciones, veneraciones y cultos. Una ambivalencia dialéctica liga los fenómenos del corazón y las fetichizaciones. El amor es un ejemplo cotidiano.

La participación afectiva acarrea consigo una magia residual (aún no interiorizada totalmente), una magia renaciente (provocada por la exaltación afectiva), una profundidad de alma y de vida subjetiva... Se la puede también comparar a un medio coloidal en el que se encontraran en suspensión mil concreciones mágicas. Aquí todavía hay que recurrir a la noción de *complejo.*

Podemos ahora aclarar recíprocamente magia, subjetividad, participación afectiva. Podemos pasear algunas luces en esta enorme zona de sombra, en la que reinan las razones que la razón no conoce, en la que las ciencias del hombre prefieren despreciar por ignorancia a ignorar con despecho.

Podemos ahora agregar a nuestra comprensión adquirida una nueva comprensión de la metamorfosis del cinematógrafo en cine. La magia manifiesta, la de Méliès, de Smith y la de sus imitadores, no sólo se nos presenta como un ingenuo momento de infancia, sino también *como la primera y natural salida impetuosa de las potencias afectivas en el seno de la imagen objetiva.*

Por otra parte, podemos ahora desenmascarar la magia del cine, reconocer en ella las sombras proyectadas, los jeroglíficos de la participa-

ción afectiva. Mejor aún, las estructuras mágicas de este universo nos hacen reconocer sin equívoco las estructuras subjetivas.

Ellas nos indican que todos los fenómenos del cine tienden a conferir a la imagen objetiva las estructuras de la subjetividad. Que ponen en tela de juicio las participaciones afectivas. Lo que conviene valorar es la amplitud de esos fenómenos, lo que conviene analizar son los mecanismos de excitación.

La participación cinematográfica

Por sumario y largo que haya sido, este análisis era necesario para evitar ciertas puerilidades demasiado corrientes. Los procesos de proyección-identificación que están en el corazón del cine, se hallan evidentemente en el corazón de la vida. Conviene, pues, ahorrarse la alegría de descubrirlos en la pantalla. Los comentadores ingenuos, e incluso un espíritu tan penetrante como Balazs, creen que la identificación o la proyección (examinadas siempre separadamente del resto) han nacido con el cine. De igual modo, cada uno cree haber inventado el amor.

La proyección-identificación (participación afectiva) actúa sin discontinuidad en nuestra vida cotidiana, privada y social. Ya Gorki evocó admirablemente «la realidad semi-imaginable del hombre». De seguir a Mead, Cooley y Stern, confundiríamos incluso la participación imaginaria y la participación social, el espectáculo y la vida. El *role taking* y la *personation* dominan las relaciones de persona a persona. Nuestra personalidad es de confección, *ready made*. Nos vestimos con ella como si fuera un vestido y nos ponemos un vestido como si representáramos un papel. Representamos un papel en la vida, no sólo con respecto al prójimo, sino también (y sobre todo) con respecto a nosotros mismos. El traje (ese disfraz), el rostro (esa máscara), la conversación (esas convenciones), el sentimiento de nuestra importancia (esa comedia), mantienen en la vida corriente ese espectáculo dado a uno mismo y a los otros, es decir, *las proyecciones-identificaciones imaginarias*.

En la medida en que identifiquemos las imágenes de la pantalla con la vida real, se ponen en movimiento nuestras proyecciones-identificaciones propias de la vida real. Efectivamente, en cierta medida vamos a encontrarlas allí, lo que aparentemente disipa la originalidad de la proyección-identificación cinematográfica, pero que de hecho la revela. Ya que, ¿por qué volverlas a encontrar? No hay más juegos de sombra y de luz en la pantalla; sólo un proceso de *proyección* puede identificar las

sombras con las cosas y seres reales, y atribuirles esta realidad que tan evidentemente les falta en la reflexión aunque tan poco en la visión. Un primer y elemental proceso de proyección-identificación confiere, pues, a las imágenes cinematográficas la suficiente realidad para que las proyecciones-identificaciones ordinarias puedan entrar en juego. Dicho de otro modo, en el origen mismo de la percepción cinematográfica hay un mecanismo de proyección-identificación. En otros términos, en el cinematógrafo la participación subjetiva toma prestado el camino de la reconstitución objetiva. Sin embargo, no estamos aún lo suficientemente armados para abordar de frente este problema esencial.[4] Provisionalmente, lo soslayaremos y nos limitaremos a atestiguar que la impresión *de vida y de realidad* propia de las imágenes cinematográficas es inseparable de un primer impulso de participación.

Los espectadores del cinematógrafo Lumière se asustaron en la medida en que creyeron en la realidad del tren que se les echaba encima. En la medida en que vieron «escenas asombrosas de realismo» se sintieron a la vez actores y espectadores. A raíz de la sesión del 28 de diciembre de 1895, Henri de Parville observa con definitiva simplicidad el fenómeno de proyección-identificación: «Uno se pregunta si es simple espectador o actor de esas asombrosas escenas de realismo».

Por poco que fuera, esta incertidumbre fue vivida en las primeras sesiones, hubo gente que huyó gritando porque un vehículo corría hacia ella, hubo damas que se desvanecieron. Sin embargo, se recobraron en seguida; el cinematógrafo aparecía en una civilización en la que la conciencia de irrealidad de la imagen estaba tan enraizada que la visión proyectada, por realista que fuera, no podía considerarse como *prácticamente real.* A diferencia de los primitivos, que se hubieran adherido totalmente a la realidad o más bien a la surrealidad práctica de la visión (dobles), el mundo evolucionado no podía ver más que una imagen en la más perfecta imagen. Únicamente «sintió» la «impresión» de realidad.

Por esto la «realidad» de las proyecciones cinematográficas, en el sentido práctico del término realidad, está desvalorizada. El hecho de que el cine no sea más que un espectáculo refleja esta desvalorización. La cualidad de espectáculo, digamos, más ampliamente, la cualidad estética en su sentido literal que es el estudio (digamos el afectivamente vivido por oposición al *prácticamente vivido*), evita y mutila todas las consecuencias prácticas de la participación: no hay riesgo ni compromiso para el público. En todo espectáculo, incluso si hay riesgo real para los

4. Véase capítulos 5 y 6.

actores, el público está en principio fuera de peligro, fuera de alcance. Está fuera del alcance del tren que llega en la pantalla, que llega en realidad, pero en un presente fuera del alcance del espectador. Aunque asustado, el espectador permanece tranquilo. El espectador de cinematógrafo no está prácticamente fuera de la acción, sino que sabe que la acción, aunque real, se encuentra *actualmente* fuera de la vida práctica.

La realidad atenuada de la imagen vale más que la falta de realidad, cuando el cinematógrafo ofrece, como decía Méliès: «el mundo al alcance de la mano». Las capitales extranjeras, los continentes desconocidos y exóticos, los ritos y costumbres raros sucitan, tal vez con rebaja, las participaciones cósmicas que sería más agradable vivir prácticamente —viajando—, pero que en la práctica están fuera de nuestro alcance. Incluso desvalorizada prácticamente, la realidad atenuada de la imagen vale más en un sentido que una realidad peligrosa —una tempestad en el mar, un accidente de automóvil—, ya que permite gustar, moderada pero inofensivamente, la embriaguez del riesgo.

Hay algo más. La imagen cinematográfica, a la que le falta la fuerza probatoria de la realidad práctica, entraña tal poder afectivo que justifica un espectáculo. *A su realidad práctica desvalorizada corresponde una realidad afectiva eventualmente acrecentada, lo que hemos llamado el encanto de la imagen.* Las participaciones cósmicas con rebaja y la excesiva valoración afectiva de la imagen, mezcladas, ligadas, demuestran que son bastante potentes para erigir en espectáculo, desde el comienzo, el nuevo invento. El cinematógrafo no es, pues, nada más que espectáculo, pero es espectáculo.

El cinematógrafo dispone *del encanto de la imagen,* es decir, renueva o exalta la visión de las cosas triviales y cotidianas. La cualidad implícita del doble, los poderes de la sombra, una cierta sensibilidad en la cualidad fantasmal de las cosas, unen sus prestigios milenarios en el seno de la excesiva valoración fotogénica y con frecuencia suscitan las proyecciones-identificaciones imaginarias mejor que lo haría la vida práctica. Las excitaciones provocadas por el humo, vapor, viento, y las ingenuas alegrías del reconocimiento de los lugares familiares (descubiertos ya en la tarjeta postal y en la foto), evidencian claramente las participaciones a las que impulsa el cinematógrafo Lumière. Sadoul observa que, después de *Arrivée d'un train à La Ciotat,* «los espectadores recordaban sus excursiones y decían a sus hijos: Ya verás, está bien eso». Desde las primeras sesiones, Lumière descubre los placeres de la identificación y la necesidad de reconocimiento; aconseja a sus operadores que filmen a la gente en la calle e incluso que lo aparenten «para atraerla a la representación».

Como prueba de la intensidad de los fenómenos cinematográficos de proyección-identificación, podemos citar la experiencia de Kulechov, que debe aún muy poco a las técnicas del cine. Kulechov dispuso el mismo primer plano «estático y completamente inexpresivo» de Ivan Mosjukin sucesivamente ante un plato de sopa, una mujer muerta, un bebé riendo; los espectadores, «transportados por el juego del artista», le vieron expresar sucesivamente el hambre, el dolor, la dulce emoción paternal.[5] Es cierto que no hay más que una distinción de grado entre esos efectos proyectivos y los de la vida cotidiana y del teatro: estamos acostumbrados a leer el odio y el amor en los rostros vacíos que nos rodean. Sin embargo, otros fenómenos nos confirman que el *efecto Kulechov* es particularmente vivo en la pantalla.

Podemos poner en el activo del cinematógrafo los falsos reconocimientos en los que la identificación llega al extremo de inducir al error de identidad, como en aquella ocasión en que el rey de Inglaterra se reconoció en los noticiarios de su coronación, fabricados en el estudio.

El cinematógrafo ha determinado un espectáculo porque excitaba ya la participación. Ha excitado todavía más ese espectáculo institucionalizado. La potencia de participación se ha hecho bola de nieve. Ha revolucionado el cinematógrafo y al mismo tiempo lo ha proyectado hacia lo imaginario.

Hemos dicho que en todo espectáculo el espectador está fuera de la acción, privado de participaciones prácticas. Éstas se hallan, si no totalmente aniquiladas, al menos atrofiadas y canalizadas en símbolos de aprobación (aplausos) o de rechazo (silbidos), y de todas maneras impotentes para modificar el curso interno de la representación. El espectador no pasa nunca al acto, todo lo más a gestos o signos.[6]

La ausencia o atrofia de la participación motora o práctica o activa (uno de esos adjetivos va mejor que los otros según el caso particular), está estrechamente ligada a la participación psíquica y afectiva. La participación del espectador, al no poderse expresar en acto, se hace interior, sentida. La cinestesia del espectáculo se sume en la cenestesia del espectador, es decir, en su subjetividad y arrastra las proyecciones-identificaciones. La ausencia de participación práctica determina, pues, una inten-

5. Vsevolod Ilarionovic Pudovkin describe la experiencia en el montaje y el sonido, en *Le Magasin du spectacle*, págs. 10-11: «Los espectadores, subrayando sus sentimientos de profunda melancolía inspirados por la sopa olvidada, se sentían emocionados por la profunda pena con que él consideraba a la muerta, y admiraban la sonrisa ligera, feliz, con que observaba los juegos de la pequeña».

6. Unas magníficas lecciones sobre el espectáculo, por Gonzalo Anaya: «Teoría del espectáculo dramático», en *Arbor*, n.º 77, 1952.

sa participación afectiva; se realizan verdaderas transferencias entre el alma del espectador y el espectáculo de la pantalla.

Correlativamente, la pasividad del espectador, su impotencia, lo ponen en situación regresiva. El espectáculo ilustra una ley antropológica general: Nos volvemos sentimentales, sensibles, lacrimosos cuando se nos priva de nuestros medios de acción; el SS desarmado solloza sobre sus víctimas o sobre su canario, el militarote se hace poeta en la cárcel. El ejemplo del cirujano que se desvanece ante la película de una operación revela la sentimentalidad que excita de pronto la impotencia. El médico, al encontrarse fuera de la vida práctica, desprovisto de sus poderes, siente entonces el horror de la carne desnuda y torturada, *exactamente como lo sentiría un profano ante la operación real.* En situación regresiva, infantilizada como bajo el efecto de una neurosis artificial, el espectador ve un mundo entregado a las fuerzas que se le escapan. Por eso en el espectáculo todo pasa fácilmente del grado afectivo al grado mágico. Las proyecciones-identificaciones se exageran en la pasividad-límite, el sueño.

Como espectáculo, el cinematógrafo Lumière excita la proyección-identificación. Además presenta una situación de espectáculo particularmente pura, ya que establece la mayor segregación física posible entre el espectador y el espectáculo; en el teatro, por ejemplo, la presencia del espectador puede actuar sobre el juego del actor, participa en la unidad de un acontecimiento sometido al albur; el actor puede olvidar su papel o encontrarse malo. El «ambiente y el ceremonial no pueden disociarse del carácter actual, vivido, que adopta la representación teatral. En el cinematógrafo, la ausencia física de los actores y de las cosas hace imposibles los accidentes físicos; no hay ceremonial, es decir, no hay cooperación práctica del espectador en el espectáculo.

Al construirse a sí mismo, principalmente al construir sus propias salas, el cine ha ampliado ciertos caracteres paraoníricos favorables a las proyecciones-identificaciones.

La oscuridad era un elemento, no necesario (esto se echa de ver en las proyecciones publicitarias durante el descanso), sino tónico para la participación. La oscuridad fue organizada aislando al espectador, «empaquetándolo de negro», como dice Epstein, disolviendo las resistencias diurnas y acentuando todas las fascinaciones de la sombra. Se ha hablado de estado hipnótico, digamos más bien similhipnótico, puesto que el espectador no duerme. Sin embargo, aunque no duerme, se concede a su butaca una atención de la que no se benefician los demás espectáculos, que evitan un confort embotador (teatro) o incluso lo desprecian (esta-

dios): el espectador podrá estar medio extendido, en la actitud propicia a la «relajación», favorable a la ensoñación.

Está, pues, aislado, pero en el corazón de un ambiente humano, de una gran gelatina de alma común, de una participación colectiva, que amplía otro tanto su participación individual. Estar a la vez aislado y en grupo; dos condiciones contradictorias y complementarias favorables a la sugestión. La televisión a domicilio no se beneficia de esta enorme caja de resonancia; se ofrece con luz, entre los objetos prácticos, a individuos cuyo número difícilmente llega a formar grupo (por eso en Estados Unidos se invita a las *tele-parties*).

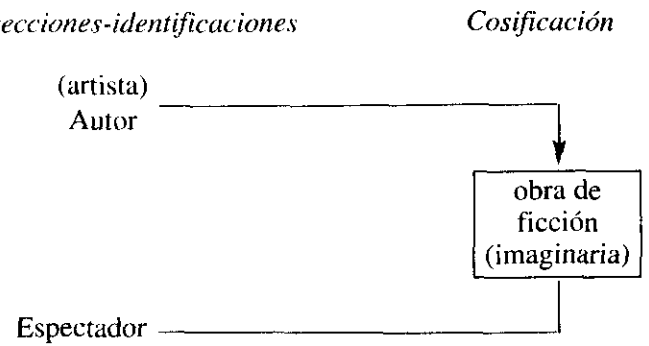
El espectador de las «salas oscuras» es sujeto pasivo en estado puro. Nada puede, no tiene nada que dar, ni siquiera sus aplausos. Está paciente y padece. Está subyugado y sufre. Todo pasa muy lejos, fuera de su alcance. Al mismo tiempo todo pasa en él, en su cenestesia psíquica, si se puede decir así. Cuando los prestigios de la sombra y del doble se fusionan sobre una pantalla blanca en una sala oscura, para el espectador, hundido en su alvéolo, mónada cerrada a todo salvo a la pantalla, envuelta en la doble placenta de una comunidad anónima y de la oscuridad, cuando los canales están obstruidos, entonces se abren las esclusas del mito, del sueño, de la magia.

Lo imaginario estético y la participación

La irrupción de lo imaginario en el filme hubiera llevado consigo, incluso si no hubiera habido metamorfosis del cinematógrafo en cine, un acrecentamiento de las participaciones afectivas.

La obra de ficción es una pila radiactiva de proyecciones-identificaciones. Es el producto, objetivado (en situaciones, sucesos, personajes y actores), cosificado (en una obra de arte), de los «sueños» y de la «subjetividad» de sus autores. Proyección de proyecciones, cristalización de identificaciones, se presenta con todos los caracteres alienados y concretizados de la magia.

Pero esta obra es estética, es decir, destinada a un espectador que *sigue siendo consciente de la ausencia de realidad práctica de lo que es representado*; la cristalización mágica se vuelve a convertir, pues, para este espectador, en subjetividad y sentimientos, es decir, en participaciones afectivas:



Un verdadero circuito energético permite cosificar a grandes trazos las participaciones para retransmitirlas al público. Así se realiza, en el seno del universo estético, por y a través de las obras imaginarias, *un vaivén de reconstrucción mágica por el sentimiento, un vaivén de destrucción mágica por el sentimiento.* Se ve que la obra de ficción resucita la magia y, al mismo tiempo, la transmuta. Por consiguiente, todo lo que hemos dicho sobre la magia del cine se inscribe en el marco de la ley general de la estética.

Lo imaginario estético, como todo lo imaginario, es el reino de las necesidades y aspiraciones del hombre, encarnadas y puestas en situación en el marco de una ficción. Se nutre en las fuentes más profundas e intensas de la participación afectiva. Por eso mismo, nutre las participaciones afectivas más intensas y profundas.

En los años 1896-1914, el encanto de la imagen, las participaciones cósmicas, las condiciones espectaculares de la proyección, el despliegue imaginario, se acarrean recíprocamente para suscitar y exaltar la gran metamorfosis que dará al cinematógrafo las estructuras de la participación afectiva.

La imagen cinematográfica se había colmado de participaciones afectivas hasta explotar. Literalmente, ha explotado. Esta enorme explosión molecular ha hecho nacer el cine. En adelante, a la inmovilidad extrema del espectador va a añadirse la movilidad extrema de la imagen, para formar el cine, espectáculo entre los espectáculos.

Los procesos de aceleración y de intensificación

Las técnicas del cine son provocaciones, aceleraciones e intensificaciones de la proyección-identificación.

El cinematógrafo restituía el movimiento original de las cosas. El cine aporta otros movimientos: Movilidad de la cámara, ritmo de la acción y del montaje, aceleración del tiempo, dinamismo musical. Estos movimientos, ritmos, tiempos, se aceleran, se conjugan, se superponen. Toda película, incluso la más trivial, es una catedral de movimiento. Las potencias de participación, ya despertadas y provocadas por la situación espectacular, son fustigadas por los mil despliegues del movimiento. A partir de entonces, todas las maquinaciones de la cinestesia se precipitan en la cenestesia; la *movilizan.*

Casi cada medio de cine puede relacionarse con una modalidad del movimiento y casi todas las técnicas del movimiento tienden a la *intensidad.*

La cámara, ya sea por sus propios movimientos o por los de los planos sucesivos, puede permitirse no perder nunca de vista, encuadrar siempre, el elemento emotivo. Puede siempre enfocar en función de la mayor intensidad. Por otra parte, sus circunvoluciones, sus aprehensiones múltiples (diferentes ángulos de toma de vista) alrededor del sujeto, efectúan una verdadera envoltura afectiva.

Conjuntamente con las técnicas cinestésicas y determinadas por ellas, se han utilizado técnicas de intensificación por dilatación temporal *(ralentissement)* o espacial (primer plano). La condensación temporal de un beso (divina «eternidad del instante»), la condensación de la visión en primer plano de este mismo beso, ejercen una especie de fascinación absorbente, atrapan e hipnotizan la participación.

Remover e introducir en la boca; esos son los procesos elementales por los que los niños comienzan a participar en las cosas que les rodean. Acariciar y abrazar los procesos elementales de la participación amorosa, esos son igualmente los procesos por los que el cine pone en participación las envolturas cinestésicas y los grandes planos.

Completando los artificios intensificadores de la cinestesia, del *ralentissement* y del primer plano, las técnicas de la puesta en escena tienden igualmente a exaltar y prefabricar la participación del espectador. La *fotografía* exagera las sombras o las aísla para engendrar la angustia. Kilovatios de luz aureolan de espiritualidad un puro rostro de «estrella». Las iluminaciones están allí para dirigir, orientar y canalizar la iluminación afectiva. De igual modo, los ángulos de toma de vista, los encuadres, someten las formas al desprecio o a la estima, a la exaltación o al desdén, a la pasión o al hastío. Después de haber sido propuesto a la admiración por medio del contrapicado, el picado humilla al portero caído en desgracia en los lavabos, convertido en *El último. Skandenberg, el*

gran guerrero de Albania (Velikij voin Albany Skandenberg, 1954), toda ella en contrapicado, nos impone la grandeza del héroe legendario.

Así, las maquinaciones de la puesta en escena suscitan y modelan la emoción. Las maquinaciones de la cinestesia se precipitan en la cenestesia, para movilizarla. Las maquinaciones de la intensidad afectiva tienden recíprocamente a absorber al espectador en la película y a ésta en el espectador.

La música de la película resume por sí sola todos esos procesos y efectos. Es cinestesia por su propia naturaleza, materia afectiva en movimiento. Envuelve, embebe el alma. Sus momentos de intensidad tienen una cierta equivalencia con el primer plano y en él coinciden con frecuencia. Determina el tono afectivo, da el *la,* subraya con un trazo (bien grueso) la emoción y la acción. Por lo demás, la música del filme es, como indica la cineteca de Giuseppe Becce, un verdadero catálogo de estados de alma. Es a la vez cinestesia (movimiento) y cenestesia (subjetividad, afectividad), hace de nexo entre el filme y el espectador, se agrega con todo su impulso, añade toda su flexibilidad, sus efluvios, su protoplasma sonoro, a la gran participación.

Decía Pudovkin que la música «expresa la apreciación subjetiva» de la objetividad del filme.[7] Es posible extender la fórmula a todas las técnicas del cine. Dichas técnicas no solamente tienden a establecer el contacto subjetivo, sino a crear una corriente subjetiva. «El ritmo de este universo es un ritmo psíquico, calculado en relación con nuestra afectividad».[8]

Este flujo de imágenes, de sentimientos, de emociones, constituye una corriente de conciencia *ersatz* que se adapta y adapta en él el dinamismo cenestésico, afectivo y mental, del espectador. Todo ocurre como si el film desarrollara una nueva subjetividad que arrastrara a la del espectador, o más bien como si dos dinamismos bergsonianos se adaptaran y arrastraran el uno al otro. El cine es exactamente esta simbiosis: *un sistema que tiende a integrar al espectador en el flujo del filme. Un sistema que tiende a integrar el flujo del filme en el flujo psíquico del espectador.*

El filme lleva en sí el equivalente de *un embaucador* o impulsador de participación que remeda por adelantado sus efectos. En la medida en que hace por cuenta del espectador toda una parte de su trabajo psíquico, le satisface con un mínimo de gastos. Hace el trabajo de una máquina auxiliar de sentir. Motoriza la participación. Es una *máquina* de proyección-

7. V. I. Pudovkin, *Film technique and film acting,* pág. 164.
8. É. Souriau, *Univers filmique,* pág. 15.

TÉCNICAS DE EXCITACIÓN DE LA PARTICIPACIÓN AFECTIVA

Excitación afectiva determinada por la fotografía animada

(cinematógrafo Lumière)

- Imagen
- Sombra - Reflejo - Doble
- Mundo al alcance de la mano
- Movimiento real
- Imaginario

Excitación afectiva determinada por las técnicas del cine

- Movilidad de la cámara
- Sucesión de los planos
- Persecución del elemento emocionante
- Aceleración
  Ritmos, *tempos*
- Música
- Asimilación de un medio y de una situación por aprehensión
- Envolturas (movimientos y posiciones de la cámara)
- *Ralentissement* y condensación del tiempo
- Fascinación macroscópica (primer plano)
- Iluminación
  - sombras
  - luces
- Ángulos de encuadre
  - picado
  - contrapicado
  - etc.

identificación. Lo propio de toda máquina, sin querer jugar con las palabras, es masticar el trabajo del hombre.

De ahí la «pasividad» del público de cine, de la que nos guardaremos muy bien de quejarnos. Hay pasividad en el sentido de que el cine abre constantemente canalizaciones en las que la participación no tiene más que sumirse. Pero, a fin de cuentas, la tromba irrigadora viene del espectador, está en él. Sin ella, la película es ininteligible, incoherente sucesión de imágenes, rompecabezas de sombras y de luces... El espectador pasivo está igualmente activo; como dice Francastel, hace la película tanto como los autores.

Esta activa pasividad hace que «podamos sin fastidio (e incluso con alegría) seguir en la pantalla espantosas tonterías que no hubiéramos aguantado en la lectura».[9] La película no solamente dispone de la presencia de las imágenes (lo cual no basta: los documentales estáticos aburren), sino que lleva la participación en buena dirección; el espíritu del espectador, así solicitado y activo, se ve arrastrado con este dinamismo que es también el suyo.[10] Por eso un crítico ha confesado sin ambages que resultó profundamente emocionado en el cine con este mismo *Ordet* que encontró execrable en el teatro. Por eso ha podido decirse: «Siento la hipnosis incluso en las películas más odiosas». «El peor cine sigue siendo, a pesar de todo, cine, es decir, algo emocionante e indefinible».[11] «Una película estúpida es menos estúpida que una novela estúpida» (Daniel Rops). «Las primeras películas, idiotas pero maravillosas» (Blaise Cendrars). Y todo el mundo: «Es idiota, pero es divertido». Fórmula clave de la participación en el filme.

La gama antropológica de las proyecciones-identificaciones

Hemos examinado algunas de las participaciones propias del cinematógrafo Lumière. Recordemos principalmente los asombros, vanidades, temores, placeres del autorreconocimiento y del reconocimiento de las cosas familiares, efecto Kulechov.

Agreguemos ahora los fenómenos más suscitados y excitados por el

9. F. y A. Berge, *Cahiers du Mois*, n.º cit., pág. 225.

10. Por otra parte, en igualdad de circunstancias, y sin tener en cuenta a los reacios al cine, cuyo caso revelador examinaremos en otro estudio.

11. Véase Meyer Levin, *Garbo and the night watchman*, pág. 124, y J. F. Laglenne, «Cinéma et peinture», en *Cahiers du Mois*, números 16-17, pág. 106.

cine. El primero, el más trivial y observable es el que se llama la «identificación» con un personaje de la pantalla. Podemos citar fenómenos de identificación extrema o falso reconocimiento, observables sobre todo en los primitivos, niños y neuróticos. Mi hija Verónica, de cuatro años y medio, exclama al ver el *jockey* enano de *El mayor espectáculo del mundo* (The greatest show on earth, 1952): «Ahí está Verónica». Caffary nos dice que en 1950 se proyectó a los ba-khtyari, nómadas de Irán, una película sobre el éxodo de sus tribus: *Grass* (1924). Fueron numerosos los espectadores que se reconocieron alborozadamente en los adultos, cuando en aquella época no eran más que niños. Desde el cinematógrafo, como hemos visto, aparece el falso reconocimiento.

Está claro que el espectador tiende a incorporarse y a incorporar en él a los personajes de la pantalla en función de las semejanzas físicas o morales que les encuentra. Por eso, a juzgar por las encuestas de Lazarsfeld, los hombres prefieren los héroes masculinos, las mujeres las *vedettes* femeninas y las personas de edad los personajes maduros.[12] Sin embargo, esto no es más que *un* aspecto de los fenómenos de proyección-identificación, y no el más importante.

Lo importante es el movimiento de fijación de esta tendencia sobre las personalidades llamadas «estrellas». Es la constitución en y por el cine de un sistema permanente de personajes de identificación:[13] el *star-system,* cuyo estudio hemos desarrollado en otra parte.

Lo importante sobre todo son las *proyecciones-identificaciones polimorfas.*

Si la proyección-identificación del espectador hace una elección entre los personajes que le son asimilables por ser semejantes a él, el ejemplo de las estrellas —empezando por la misma palabra— nos revela ya las imposibles distancias siderales que puede franquear la identificación. De hecho, el poder de la identificación es ilimitado.

Los jóvenes de París y de Roma juegan a pieles-rojas y a ladrones y policías. Del mismo modo que las niñas juegan a mamás y que los niños juegan a asesinos. En el cine las mujeres más juiciosas juegan a prostitutas y los pacíficos funcionarios a *gangsters.* La fuerza de participación del cine puede entrañar la identificación incluso con los desconocidos,

12. F. Lazarsfeld, «Audience research in the movie field», en *Annals of American Academy of Political and Social Science,* n.º 254, págs. 160-168, 1947.

13. Para aligerar, digamos solamente ya «identificación», ya «proyección» según que la una o la otra indiquen el aspecto más aparente o más importante puesto en causa del complejo de proyección-identificación, siempre sobreentendido.

despreciados u odiados en la vida cotidiana: prostitutas, negros con respecto a los blancos, blancos con respecto a los negros, etc. Jean Rouch, que ha frecuentado los cines de la Gold Coast, ha visto a negros aplaudir a George Raft el negrero, que, para escapar de sus perseguidores, arroja al mar su cargamento de ébano.

¿Ejemplo raro? Sin embargo, veo a presumidas mujeres enamoradas del vagabundo al que ellas mismas echarían a la calle, industriales y generales llenos de tierna amistad por el vagabundo cuya existencia real está incluso por debajo de su desprecio. Observad cómo quieren todos a Charlot, Gelsomina, Zampano. Es que el *ego-involvement* es más complejo de lo que parecía. Actúa no sólo para el héroe a mi semejanza, sino para el héroe a mi desemejanza; él, simpático, aventurero, libre y jovial; yo, enfurruñado, prisionero, funcionario. Puede actuar también para el criminal o el que está fuera de la ley, aunque, en otro plano, la digna antipatía de los honrados lo reprueba cuando comete el acto que satisface sus profundos deseos.

La identificación con el semejante, como la identificación con el extraño, están excitadas por el filme, y *este es el segundo aspecto que destaca claramente con respecto a las participaciones de la vida real.* Los malditos se desquitan en la pantalla; o más bien es nuestra parte maldita. El cine, como el sueño, como lo imaginario, despierta y revela identificaciones vergonzosas, secretas...

El carácter polimorfo de la identificación aclara esta primera comprobación psicológica, aunque con frecuencia olvidada: La diversidad de películas y el eclecticismo del gusto en un mismo público. El *ego-involvement* se interesa tanto por los filmes llamados de evasión —legendarios, exóticos, inverosímiles— como por los films realistas. En otro sentido, el entusiasmo universal por las películas de *cowboys,* unido al hecho de que «los *westerns* son las películas más populares en las Montañas Rocosas»,[14] atestigua la misma doble realidad: escaparse, volverse a encontrar. Volverse a encontrar para escaparse (los habitantes de las Montañas Rocosas), escaparse para volverse a encontrar (el mundo entero).

Por último, la participación polimorfa sobrepasa el marco de los personajes. Todas las técnicas del cine concurren a sumir al espectador tanto en el ambiente como en la acción de la película. La transformación del tiempo y del espacio, los movimientos de cámara, los cambios incesantes de los puntos de vista tienden a arrastrar los objetos al circuito afectivo.

14. F. Lazarsfeld, «Audience research in the movie field», en *Annals of American Academy of Political and Social Science,* n.° 254, págs. 160-168, 1947.

«Los rieles del documental me entran en la boca».[15] «Así, el espectador que ve en la pantalla alguna lejana carrera de automóviles se ve lanzado de pronto bajo las enormes ruedas de uno de los coches, escruta el contador de velocidad, toma de la mano el volante. Se convierte en actor».[16] Agreguemos: se convierte un poco también en el coche. La cámara está por todas partes en el baile: *travellings* detrás de las columnas, panorámicas, efectos de grúa, planos de músicos, ronda alrededor de una pareja. El espectador *es* la danza, es el baile, es la corte. No sólo «este mundo es aceptado como el medio en que vivimos momentáneamente, y reemplaza a nuestro medio físico real, la sala de cine»,[17] sino que nosotros somos ese mundo, ese ambiente, al igual que somos el cohete estratosférico, el navío que se desliza... etc.

Esta participación polimorfa que el cine aporta incomparablemente, abarca y une no sólo a *un* personaje, sino a *los* personajes, objetos, paisajes y al universo del film en conjunto. Participamos, más allá de las pasiones y aventuras de los héroes, en una totalidad de seres, cosas, acciones, que acarrea el film en su flujo. Nos vemos atrapados en un braceo antropo-cosmomórfico y micro-macroscópico.

Habíamos subido del antropo-cosmomorfismo a la fuente de las proyecciones-identificaciones. Volvemos a bajar ahora la corriente y desembocamos de nuevo en el animismo de los objetos, los rostros espejos del mundo, las incesantes transferencias del hombre a las cosas y de las cosas al hombre. *El antropo-cosmomorfismo es el coronamiento de las proyecciones-identificaciones del cine.* Revela en él la formidable potencia afectiva. Alcanzamos la magia, o más bien pasamos por ella, transformadora energética, que nos restituye una participación acrecentada. Es el fenómeno propio, original, que el cinematógrafo Lumière era incapaz de suscitar si no era en la periferia de los vapores y humos.

El alma del cine

La magia se integra y reabsorbe en la noción más amplia de participación afectiva. Ésta ha determinado la fijación del cinematógrafo en espectáculo y su metamorfosis en cine. Sigue determinando la evolución del «séptimo arte». Está en el mismo corazón de sus técnicas. Dicho de

15. J. Epstein, *Cinéma bonjour*, pág. 14.

16. R. Clair «Cinéma», en *Cahiers du Mois*, n.° cit., pág. 15.

17. R.-C. Oldfield, «La Perception visuelle des images de cinéma, de la télévision et du radar», en *Revue Internationale de Filmologie*, tomo I, n.° 3-4, pág. 278.

otro modo, nos es necesario concebir la participación afectiva *como etapa genética y como fundamento estructural* del cine.

Sería interesante, desde el punto de vista genético, seguir, a través de la historia de los filmes, las participaciones afectivas que se liberan progresivamente de su ganga fantástica (mágica): los fantasmas se convierten en *Fantomas,* las ubicuidades se transforman en aventuras desgreñadas. La corriente torrentosa se ensancha a partir de 1910: se abre la etapa del alma.

La etapa del alma se desliga de sí misma con la utilización dramática del *close-up* por Griffith en 1912, con la introducción de la interpretación hierática japonesa por Sessue Hayakawa en *La marca del fuego* (The Cheat, 1915) y con la exaltación de los rostros en las películas soviéticas.

Después de haber truncado el cuerpo y eliminado los miembros inferiores (plano americano), el cine mudo ha dado privilegio y magnificencia al rostro humano. «Desde la pantalla nos miran cabezas de dos metros, que sólo tienen parecido con las de las columnas egipcias o con los mosaicos del Cristo Pantocrátor que cubren el ábside de una basílica bizantina».[18] El rostro asciende a la dignidad erótica, mística, cósmica suprema.

El primer plano fija en el rostro la representación dramática; enfoca en él todos los dramas, todas las emociones, todos los acontecimientos de la sociedad y de la naturaleza. Uno de los más grandes dramas de la historia y de la fe se realiza en una confrontación de rostros, combate de alma, lucha de conciencias contra un alma (*La pasión de Juana de Arco* [La Passion de Jeanne d'Arc, 1925], de Dreyer).

Es que el rostro ha dejado de hacer muecas de sordomudo para dejar sumirse en él las proyecciones-identificaciones (Sessue Hayakawa). La experiencia de Kulechov permite tomar conciencia plenamente del fenómeno que Pudovkin y Eisenstein van a ampliar sistemáticamente en las participaciones micro-macrocósmicas.

El rostro se ha hecho médium. Epstein decía muy justamente que el primer plano es «psicoanalítico». Nos hace volver a descubrir el rostro y nos permite leer en él —ésa es la gran idea de Balázs en *Der Sichtbare Mensch oder die Kultur des Films* (1924). Nos sumergimos en él como en un espejo en el que apareciese «la raíz del alma, su fundamento».[19] La grandeza de Griffith y de Pudovkin fue revelar, casi radiográficamente, que este fundamento era el cosmos; al ser el rostro espejo del alma, ésta era espejo del mundo. El primer plano ve mucho más que el alma en el alma, ve el mundo en la raíz del alma.

18. A. Levinson, «Pour une poètique du film», en *Art Cinématographique,* n.º 4, pág. 79.
19. B. Balazs, «The botton of the soul», en *Theory of the film,* pág. 63.

Riqueza cósmica de la vida interior. Recíprocamente, riqueza interior de la vida cósmica; eso es la apertura de alma. Y al mismo tiempo que los estados anímicos son paisajes, éstos son estados anímicos. Los realizadores confían a los paisajes el cuidado de expresar los estados anímicos: La lluvia interpreta la melancolía, la tempestad el tormento. El cine tiene su catálogo de paisajes incidentales que expresan los estados anímicos, sus «exteriores», que corresponden a otros tantos registros interiores: La comedia ligera se desarrolla en la Costa Azul, los dramas de abandono en los mares del Norte.

Mundo impregnado de alma, alma impregnada de mundo; la proyección-identificación que tiende al antropo-cosmomorfismo no termina ahí, sino que se abre en estado anímico. El estado anímico corresponde, pues, a un momento de la civilización en que ésta ya no puede adherirse a las antiguas magias, sino nutrirse con su savia en el seno de las participaciones afectivas y estéticas.

Tenemos que considerar el otro aspecto de esta civilización anímica: la hipertrofia, la complacencia, la hipóstasis del alma.

¿Qué es el alma? Es esa zona imprecisa del psiquismo en estado naciente, en estado transformante; esa embriogénesis mental en la que todo lo que es distinto se confunde, en la que todo lo que se confunde está en estado de distinción en el seno de la participación subjetiva. Que nos perdone el lector que lleva su alma en el ojal. El alma no es más que una metáfora para designar las necesidades indeterminadas, los procesos psíquicos en su materialidad naciente o en su residualidad decadente. El hombre no tiene un alma. Tiene alma...

Llega un momento en que el alma se abotaga y endurece; deja de ser desarrollo para convertirse en refugio. Llega un momento en que el alma es feliz con sus propios vapores; exagera místicamente su realidad, que es la de ser una encrucijada de procesos; se considera como esencia, se arropa en su exquisita sutilidad, se acota como una propiedad privada, se pone en vitrina. Dicho de otro modo, el alma se destruye al querer plantearse como realidad autónoma. Se degrada al exagerarse. Pierde la comunicación con los canales alimentadores del universo. El alma queda aislada, ofrecida, obscena, gelatinosa, blanda, medusa abandonada en la playa. Se lamenta de vivir en un mundo sin alma y está ahogada en ella y, como el borracho reclama su droga, ella reclama ingenuamente el «suplemento de alma».

Nuestra civilización está a tal extremo embadurnada de alma, que el espectador, cegado por una especie de membrana opaca, es incapaz de *ver* el film, y sólo es apto para *sentirlo.* Una experiencia de gran alcance es la que realizó Ombredane al comparar los relatos de unos negros congoleses

con los de unos estudiantes belgas sobre un mismo filme: *La Chasse sous-marine*. Los primeros eran puramente descriptivos, precisos, llenos de detalles concretos. Es que la visión mágica no turba la visión práctica en los primitivos. Los textos de los estudiantes blancos revelaron pobreza de detalles, extrema indigencia visual, estaban sembrados de efectos literarios, eran generales, vagos, con tendencia a relatar los hechos de una manera abstracta y sentimental, con consideraciones estéticas, impresiones subjetivas, estados anímicos, juicios de valor. La civilización anímica interioriza la visión, la convierte en algo impreciso, afectivo y borroso. La caza submarina no es ya una caza concreta, sino un sistema de signos emotivos, un drama, una historia, un filme. No nos interesan la caza y su técnica, sino la embriaguez del riesgo, los asombros o sorpresas ante lo desconocido de los fondos marinos. Se nos presenta la pesca del atún *(Drifters*, 1929), los hombres de Arán *(Hombres de Arán* [Man of Aran, 1934]) y los esquimales del Norte en su vida práctica *(Nanuk, el esquimal)*, pero eso sólo despierta en nosotros los grandes estremecimientos del alma. «Lo que cuenta no es la imagen; la imagen es lo accesorio del filme. Lo que cuenta es el alma de la imagen» (Abel Gance). Ya percibimos la determinación fundamental del contexto sociológico contemporáneo sobre nuestro psiquismo de cine, esto es, nuestro psiquismo, simplemente.

En el plano de la partitura del filme se ven claramente los efectos —o fechorías, dice Maurice Jaubert— de la música de alma o música «expresiva», «especie de lenguaje músico-cinematográfico que une las menos recomendables fórmulas wagnerianas con las suavidades pseudo-debussyanas», que subraya con un trazo grueso la emoción, la acción, el significado, y arrastra la participación hacia el torbellino anímico.[20]

Por oposición, la música decorativa (la del *Tercer hombre* [The third man, 1949], por ejemplo, o bien la música tradicional que acompaña con frecuencia al film hindú o egipcio, más raramente al japonés) es reiterativa, sin desórdenes. No se esposa fielmente con las peripecias del relato. Hace de contrapunto.[21] Ordena este relato en un gran ritmo que lo adelanta y le da como un sentido superior o esotérico. Es como una especie de necesario orden cósmico en el seno del cual se integra o agita el acon-

20. M. Jaubert, *Cathiers de l'IDHEC*, n.° 1, 1944; Véase también su artículo en *L'Esprit*, n.° 43, págs. 114-119.

21. Véase sobre este tema la genial teoría de Eisenstein, Pudovkin y Aleksandrov sobre la música en el filme sonoro, que *salvaguarda* la comunicación micro-macroscópica, «The sound film», en *Close-Up*, Londres, octubre de 1928. Estos principios están también expuestos en el artículo citado de Pudovkin, en la obra citada del mismo autor y en *The film sense*, de Eisenstein, págs. 69-112.

tecimiento del filme. Encajada en el filme, sobreimpresiona un trasfondo épico del acontecimiento romántico (anímico).[22] Cuando la película es épica, se puede establecer un sincronismo superior entre secuencia y música, música y película, como en la batalla sobre el hielo de *Alejandro Nevsky* (Aleksandr Nevskij, 1938).

La música decorativa tiende a ensanchar la participación anímica hacia la participación cósmica. La música expresiva tiende a dirigir la participación cósmica hacia la exaltación que se proyecta en un estado anímico. Sin entrar en el problema, observemos que en Occidente la música decorativa se opone como reacción contra la tosquedad de la música ordinaria de las películas (*El tercer hombre, Juegos prohibidos* [Jeux interdits, 1952], *Touchez pas au Grisbi* [1953]). En Oriente, por el contrario, la partitura de pantalla a lo occidental se infiltra principalmente en el filme para cambiar las tempestades, incendios y remolinos de la naturaleza, en tumultuosos estados anímicos. Con frecuencia cabalgan dos músicas, una autóctona, la otra de importación, como en la película india *Pamposh* (1954), o la egipcia *Cielo del infierno* (Sera'a fil Wadi, 1953). La música occidental reina como soberana en *Lettres d'amour* (Japón, 1954). Señal tanto de una correspondencia turbadora entre la música romántica y el cine actual, como de la difusión conquistadora de la civilización romántica propia del occidente burgués.

¿Tiene alma el cine?, se preguntan los filisteos. No tiene más que eso. Desborda de ella en la medida en que la estética del sentimiento se convierte en la estética del sentimiento vago, en la medida en que el alma deja de ser exaltación y abertura para convertirse en el jardín cerrado de las complacencias interiores. Amor, pasión, emoción, corazón; el cine, como nuestro mundo, se halla viscoso y lacrimal a causa de ellos. Se comprende la reacción contra la proyección-identificación grosera, contra ese «rezumar» alma, en el teatro con Bertholt Brecht; o bajo diversas formas en películas de Eisenstein, Wyler, Welles, Bresson, etc.

Técnica de la satisfacción afectiva

En este punto hinchado y desbordante de alma, y —más ampliamente— en este punto estructurado y determinado por la participación afectiva, el cine responde a determinadas necesidades.

22. La oposición entre lo épico y lo romántico debe tomarse en su sentido brechtiano y en el de Jean Planiol, que opone el «mundo del eterno regreso» al del «aprendiz de brujo» (*L'Univers du roman policier* [Tesis mecanografiada], École des Sciences Politiques, 1954).

Sentimos ya las necesidades, que son las de todo lo imaginario, de todo ensueño, de toda magia, de toda estética; *las que la vida práctica no puede satisfacer.*

Necesidad de escaparse, es decir, de perderse en otra parte, de olvidar su límite, de participar mejor en el mundo. Es decir, a fin de cuentas, de escaparse para volverse a encontrar. Necesidad de volverse a encontrar, de ser más uno mismo, de elevarse a la imagen de ese doble que lo imaginario proyecta en mil vidas asombrosas. Es decir, necesidad de volverse a encontrar para escaparse. Escaparse para volverse a encontrar, volverse a encontrar para escaparse, volverse a encontrar en otra parte distinta a nosotros mismos, escaparse al interior de nosotros mismos.

La «especificidad» del cine, si así puede decirse, es ofrecer la gama potencialmente infinita de esas huidas y reencuentros; el mundo al alcance de la mano, todas las fusiones cósmicas y también, la exaltación en el espectador de su propio doble encarnado en los héroes del amor y de la aventura.

El cine está abierto a todas las participaciones; está adaptado a todas las necesidades subjetivas. Por eso es la técnica ideal de la satisfacción afectiva, según la fórmula de Anzieu, y lo es en todos los niveles de civilización, en todas las sociedades.

¿No es merecedora de estudio la transformación de una técnica de lo real en técnica de la satisfacción afectiva?

El cinematógrafo, al desarrollar la magia latente de la imagen, se ha llenado de participaciones hasta metamorfosearse en cine. El punto de partida fue el *desdoblamiento* fotográfico, animado y proyectado sobre la pantalla, a partir del cual se puso en marcha en seguida un proceso genético de excitación en cadena. El encanto de la imagen y la imagen del mundo al alcance de la mano han determinado un espectáculo, el espectáculo ha excitado un prodigioso despliegue imaginario, la imagen-espectáculo y lo imaginario han excitado la formación de nuevas *estructuras* en el interior del filme. El cine es el producto de este proceso. El cinematógrafo suscitaba la participación. El cine la excita y las proyecciones-identificaciones se abren, se exaltan en el antropo-cosmomorfismo.

Durante esos procesos revolucionarios, magia, subjetividad, afectividad, estética, fueron y continúan siendo puestas en tela de juicio. Aquí el análisis se hace difícil. ¿No están esas nociones cosificadas, no son semimágicas en su acepción y utilización? Es necesario comprender que magia, afectividad, estética, no son esencias, sino momentos, modos del proceso de participación.

Hemos visto que la magia estructura el nuevo universo afectivo del cine, que la afectividad determina el nuevo universo mágico, que la estética transmuta magia en afectividad y afectividad en magia.

El cine, al mismo tiempo que es mágico, es estético; al mismo tiempo que es estético, es afectivo. Cada uno de estos términos remite al otro. El cine, metamorfosis maquinista del espectáculo de sombra y luz, aparece en el curso de un proceso milenario de interiorización de la vieja magia de los orígenes. Su nacimiento se efectúa en una nueva llama mágica, pero como los sobresaltos de un volcán en camino de adormecerse. Hay que considerar esos fenómenos mágicos *como jeroglíficos de un lenguaje afectivo.* La magia es el lenguaje de la emoción y, ya lo veremos, de la estética. Sólo se pueden definir, pues, los conceptos de magia y afectividad relacionándolos uno con otro. El concepto de estética se inserta en esta reciprocidad de facetas. La estética es la gran fiesta onírica de la participación, en la etapa en que la civilización ha conservado su fervor por lo imaginario, pero ha perdido la fe en su realidad objetiva.

Paul Valéry, con admirable sentido de la palabra, decía: «*Mi alma* vive poderosa y animada; *participa* en las pasiones de los *fantasmas* que *se producen* en ella». Alma. Participación. Fantasma. Tres palabras clave que unen la magia y la afectividad en el acto antropológico: La participación. Los procesos de participación —en sus caracteres propios de nuestra civilización— informan de la extraordinaria génesis. Lo que hay de más subjetivo —el sentimiento— se ha infiltrado *en lo que hay de más objetivo: Una imagen fotográfica, una máquina.*

Pero, ¿en qué se ha convertido la objetividad?

Cuadro I

DE LA PARTICIPACIÓN A LA MAGIA

CUADRO II

EFECTOS DE LAS PARTICIPACIONES AFECTIVAS

- Efectos cinematográficos (fotogenia)
  - Cualidad afectiva de la imagen
    - Autorreconocimiento (temores, vanidades, placer)
    - Placer del reconocimiento
    - Sobrevaloración de los fenómenos familiares
  - Fenómenos atrofiados de desdoblamiento
    - Falsos reconocimientos
    - *Efecto Kulechov*
- Proyección-identificación sobre individuos
  - Individuos privilegiados
    - Próximos
    - Lejanos
    - «Estrellas»
  - Individuos diversos
    - Malos
- Proyecciones-identificaciones polimorfas
  - Cosas, objetos
  - Acontecimientos
  - Actos
  - Paisajes
  - Etc.
    - Transferencias antropo-cosmomórficas
    - Micro-macrocósmicos

5. La presencia objetiva

La vida subjetiva estructura el cine y lo hace derivar al soplo de los grandes alisios de lo imaginario.

¿En qué se ha convertido, durante el camino, la *objetividad* de la imagen que hacía decir a Henri de Parville: «Es de una veracidad extraordinaria»?

Sin embargo, ¿no es preciso plantearse la cuestión previa de qué es esta objetividad y sobre qué se funda?

¿Por qué no se observó el 28 de diciembre de 1895 que el cinematógrafo carecía de sonido, de colores, de relieve, etc...? ¿Por qué una realidad global y objetiva estuvo inmediatamente presente en una pantalla barrida por un haz de 24 chorros deslumbrantes por segundo? ¿De qué principio último de realidad ha podido seguir siendo depositario el impalpable polvillo luminoso para volver a convertirse en «veracidad extraordinaria», en «asombrosas escenas de realismo»? ¿Qué principio primero de reconversión objetiva hemos puesto en acción nosotros, los espectadores?

La objetividad cinematográfica

El primer soporte de realidad son *las formas,* llamadas reales aunque no sean más que aparentes, y que precisamente porque son fieles a las apariencias dan impresión de realidad. Las formas impresionan la imagen fotográfica y ésta las restituye a la mirada.

Por eso la fotografía, por lisa e inmóvil que sea, lleva consigo una impresión de realidad objetiva.

La imagen del cinematógrafo es la propia imagen fotográfica. La palabra filme se ha hecho común a las dos películas. Si la fotografía, aunque también formalmente objetiva, es menos real que el cinematógrafo, sin ser más irreal (ya veremos que al contrario), es porque éste aumenta su realidad con el movimiento y la proyección sobre la pantalla.

La proyección del movimiento restituye a los seres y a las cosas su movilidad física y biológica. *Pero, al mismo tiempo, aporta mucho más.*

La fotografía quedaba fija en un eterno instante. *El movimiento aportó la dimensión del tiempo: el filme se desarrolla, dura. Al mismo tiempo, las cosas en movimiento realizan el espacio que recorren y atraviesan, y sobre todo se realizan en el espacio.* Como ha demostrado Michotte van Den Berck en su artículo capital, el movimiento restituye a las formas animadas sobre la pantalla la autonomía y la corporalidad que habían perdido (o casi) en la imagen fotográfica. «La oposición entre el movimiento de la figura y la inmovilidad de la pantalla actúa como factor de segregación y libera el objeto del plano en el que estaba integrado. Se sustancializa en cierta manera. Se convierte en una cosa corporal».[1] La imagen moviente se arranca de la pantalla; el movimiento cumple su realidad corporal. La proyección cinematográfica libera la imagen de la placa y del papel fotográfico, al igual que de la caja de Edison y lanza los cuerpos desembarazados de todas las adherencias que no sean las impalpables, con los rayos luminosos que atraviesan la sala, y acentúa así las segregaciones y sustancializaciones suscitadas por el movimiento. Sin embargo, la proyección no hace más que acabar la obra del movimiento. El movimiento es la potencia decisiva de realidad; en él y por él, son reales el tiempo y el espacio.[2]

1. A. Michotte van Den Berk, «Le Caractère de "réalité" des projections cinématographiques», en *Revue Internationale de Filmologie,* tomo I, n.° 3-4, págs. 257-258.

2. En el caso de que el movimiento no pueda desplegarse en el espacio, los efectos realizadores están anulados o atrofiados; así esas carreras vistas de frente (sobre todo con teleobjetivo) en que los caballos parecen agitados, amontonados e inmóviles, debido a que el movimiento no se desplaza en la pantalla.

La conjunción de la *realidad* del movimiento y de la *apariencia* de las formas lleva consigo la sensación de la vida concreta y la percepción de la realidad objetiva. Las formas proporcionan su armadura objetiva al movimiento y el movimiento da cuerpo a las formas.

Asociados, determinan en seguida una verdad objetiva mucho más viva de lo que lo harían no solamente las formas privadas de movimiento, sino también el movimiento que acompaña a las formas aproximativas o estilizadas (dibujos animados).

Esta verdad objetiva despierta ciertas participaciones afectivas ligadas a la vida real: simpatías, temores, etc... (lo que Michotte llama «emociones realmente sentidas»), y esas participaciones consolidan, acrecientan a su vez la verdad objetiva. Las cosas tienen cuerpo, luego existen, luego tienen *verdaderamente* cuerpo.

De ahí las primeras emociones a la llegada del tren o del caballo al galope. Acababa de efectuarse la prueba del inmediato deslumbramiento de realidad provocado por el cinematógrafo.

Verdad objetiva, impresión de realidad. Precisemos.

Eso significa que los procesos de la percepción práctica y objetiva actúan en la percepción de las imágenes cinematográficas. La percepción práctica considera las cosas fijas y constantes en su materialidad corpórea, es decir, irrevocablemente idénticas a sí mismas. Las cosas objetivas obedecen no sólo a las imágenes de la retina en donde aparecen, desaparecen, aumentan y disminuyen, ni a las ubicuidades y metamorfosis, sino a su esencia y permanencia, a su propia *identidad,* y acabamos de soltar la palabra clave del universo civilizado por el hombre (palabra clave también del universo policíaco, en el que el hombre, provisto de documento de identidad, se hace objeto). Esta permanente identidad de las cosas a sí mismas, es a la vez su objetividad y su racionalidad, en el seno de un universo racional porque es *uno,* idéntico y constante en sus leyes.

El proceso fundamental de la percepción objetiva es el de la ley de constancia que refiere las formas aparentes, siempre variables según la distancia o la posición del observador, a una especie de toesa media que no es otra que su escala y su forma racional. La Gestalt nos ha hecho reconocer que la dimensión, la forma, la orientación, la posición de los objetos en el campo visual, tienden a permanecer constantes a pesar de nuestra aproximación o alejamiento, de los movimientos incesantes de los ojos, de la rotación de la cabeza y de los cambios de actitud del cuerpo. «Un hombre visto a 10 metros conserva ante nuestros ojos su altura de hombre, y la altura

aparente que le concede la ciencia, unos 15 centímetros, es inconsciente».[3]

La constancia opera inmediata e infaliblemente sobre las formas aparentes del mundo real. El cinematógrafo las reproduce. Por eso vuelven a convertirse en seguida en percepción objetiva. *Por eso imponen una percepción objetiva.*

El cinematógrafo, desde su aparición, responde en seguida a las exigencias esenciales de la percepción práctica y a la ley de la constancia que actúa automáticamente.

Antes ya del cinematógrafo, Henri de Parville había ampliado los pocos centímetros de la minúscula imagen del kinetoscopio de Thomas Alva Edison, a esta visión standard, a este medio psíquico que se llama visión real: «Lavatory, el peluquero y sus clientes. Uno está allí. Es extraordinario de verdad. Un poco más y uno entraría a afeitarse». El mismo Henri de Parville —y todos los espectadores con él— reducía un poco más tarde al mismo medio objetivo los enormes rostros que surgían en primer plano *(Arrivée d'un train à La Ciotat).*

¿Hay, por otra parte, diferencia de microscopia a macroscopia para el espectador de la última y de la primera fila? «Las figuras de la pantalla parecen tener las dimensiones de la realidad, incluso cuando se las ve desde el fondo de la sala».[4] Sin embargo, una caja de cerillas mantenida en el extremo del brazo, estirado, frente al ojo, teniendo cerrado el otro, cubre por entero la pantalla para los espectadores del fondo en la sala, mientras que, para los situados en las primeras filas, oculta una parte apenas visible de la pantalla. Así, y aunque por otra parte las dimensiones de la imagen, aparentes o reales, puedan tener su importancia, la constancia objetiva resiste a la distancia del espectador a la pantalla, como también a las dimensiones de ésta.

La fotografía es mucho menos favorable al restablecimiento de la constancia; debe evitar las acromegalias o monstruosidades aparentes suscitadas por la aproximación excesiva de una mano, de un pie (contrapicado) o de una cabeza (picado o *travelling*). Por el contrario, los movimientos de un miembro hacia el objetivo cinematográfico, como los picados o contrapicados sobre personas en movimiento, no suscitan ni molestia ni desagrado; las deformaciones no son, o apenas, percibidas. La constancia hace su oficio, casi como en la vida práctica, en la que se nos aparece siempre la forma media de las personas vistas a ras del sue-

3. P. Quercy, *Les Hallucinations*, pág. 25.

4. R.-C. Oldfield, «La Perception visuelle des images du cinéma, de la télévision et du radar», en *Revue Internationale de Filmologie*, tomo I, n.º 3-4, pág. 276.

lo o desde un punto sobrealzado. Sus deformaciones ante la pantalla son poco más o menos las mismas que en la vida práctica; desde lo alto del avión, la estatura aparente se sustituye por la estatura «verdadera» y descubrimos muñequitos, casas de muñecas y ferrocarriles de juguete.

Debido a que en el cinematógrafo la constancia fue enderezadora sin desfallecimiento, se abusó en seguida de su ingenuidad, ofreciéndole batallas navales rodadas en el estanque de las Tullerías y erupciones del Monte Pelado hechas con fuego de leña. Esos primeros trucajes eran de esencia cinematográfica; no metamorfoseaban el universo objetivo; se dirigían, por el contrario, al sentido de la objetividad que ve en su dimensión «verídica» los navíos de guerra en la rada de Cuba y el volcán de la Martinica. El cine abusó sistemáticamente de nuestra constancia; las maquetas y los objetos en miniatura representaron los más grandiosos monumentos, los decorados sin profundidad abrieron las más lejanas perspectivas.

Así, una percepción sin desfallecimientos confiere imperturbablemente a un baratillo de engañabobos, aunque fieles siempre a las formas aparentes, la sustancia, el cuerpo, la identidad racional, la objetividad práctica.

Volvemos a encontrar aquí la paradoja del capítulo II. El cinematógrafo provoca una percepción objetiva, pero esta percepción objetiva tiene como reverso, si puede decirse así, la cualidad propia del doble, de la imagen. Recíprocamente, los reflejos y las sombras cinematográficas son por sí mismas soportes de corporización y de realidad. El original *real* es percibido, pero a través de su doble. Al mismo tiempo que las participaciones de la vida real, se despiertan las participaciones propias de la fotografía. El movimiento, que acentúa la percepción objetiva, acentúa igualmente el «encanto de la imagen» y dota vientos y humos de un alma latente.

Así, un mismo proceso se vuelve doblemente hacia la objetivación y la subjetivación, la proyección-identificación afectiva y la *proyección* de los marcos racionales sobre formas aparentes que van a *identificarse* con las formas constantes de la percepción objetiva.

El cinematógrafo hará estallar esta contradicción en el seno de un mismo proceso.

La percepción en el cine

El cine rompe el marco espaciotemporal objetivo del cinematógrafo. Capta los objetos desde ángulos de visión inusitados, los somete a prodigiosas ampliaciones, les hace sufrir movimientos irreales.

La cámara salta de un lugar a otro, de un plano a otro, o bien, en un mismo plano, circula, avanza, retrocede, navega. Hemos vuelto a atar esta ubicuidad y este movimiento a un sistema de intensificación afectiva. *También se puede decir (y todo el interés del problema está en el «también») que la cámara remeda los pasos de nuestra percepción visual.*

Los trabajos de la Gestalt han revelado que la mirada humana, en su desciframiento perceptivo de la realidad, está siempre móvil. Como dice muy exactamente Zazzo: «la cámara ha encontrado empíricamente una movilidad que es la de la visión psicológica».[5]

La movilidad de la cámara, la sucesión de planos parciales sobre un mismo centro de interés, ponen en obra un doble proceso perceptivo que va de lo fragmentario a la totalidad, de la multiplicidad a la unidad del objeto.

Visiones fragmentarias concurren en una percepción global: La percepción práctica es una reconstitución de conjunto a partir de signos. La percepción de un paisaje o de un rostro, por ejemplo, es una operación de descubrimiento y de desciframiento parcial y brusco —se sabe que la lectura es una sucesión de saltos visuales de palabras de fragmento en fragmento— de donde resulta una visión global. La lectura de un plano fijo sobre la pantalla se efectúa igualmente por fragmentos y tirones.

Sin embargo, se efectúa en el interior de otro desciframiento por fragmentos y tirones, operado por el filme mismo. Éste no es más que una sucesión de planos parciales alrededor de una situación que con frecuencia no necesita plano de conjunto. Así, una secuencia siempre puede mostrarnos separadamente tres personajes en la cabina de un camión, pero el espectador los verá en conjunto.[6]

Irene, de cinco años, a quien llevo al cine por segunda vez, percibe una escena única en la que se suceden tres planos fragmentarios: *a*) Bing Crosby pone *croissants* en el extremo de su bastón —*b*) El bastón desciende por la ventana a lo largo de la pared del vagón— *c*) Bob Hope, escondido bajo el vagón, los coge *(Camino a Bali* [Road to Bali, 1952]*)*.

Los puntos de vista parciales son con frecuencia puntos de vista múltiples sobre un objeto o una misma situación. Esta movilidad multifocal de la cámara nos arrastra hacia una aprehensión y una asimilación obje-

5. R. Zazzo, «Niveau mental et compréhension du cinéma», en *Revue International de Filmologie*, tomo II, n.° 5, pág. 33.

6. P. Fraisse, «Sur la mémoire des films», en *Revue Internationale de Filmologie*, n.° 9, págs. 34-64.

tivas. Un objeto es objeto porque es visto psicológicamente desde todos los ángulos. «Se deben conocer los objetos, es decir, multiplicar sobre ellos los puntos de vista posibles», dice Jean-Paul Sartre. Nos es preciso «dar la vuelta a los objetos».[7] Dicho de otro modo, la percepción objetiva es el *término,* la conclusión, la globalización de tomas de vista parciales, de imágenes envolventes, como en esas pinturas ingenuas o cerebrales que intentan reunir sobre la tela todas las perspectivas de un mismo objeto. Este proceso, para los objetos familiares, está ya preconstituido, *ready-made.* Reconocemos de una sola mirada y desde un solo ángulo el cubo, porque ya hemos concretizado su cubicidad en anteriores experiencias envolventes. De lo contrario, no sería más que un hexágono.

La cámara en movimiento combina y mezcla las aprehensiones fragmentarias y plurifocales. Indaga, revolotea por todas partes, y el ojo del espectador reconstituye y condensa. La experiencia de Fraisse, que todo el mundo puede realizar por sí mismo cada vez que va al cine, nos muestra que la visión de un camión que rueda a toda velocidad está determinada por múltiples planos de detalles: ruedas, contador, retrovisor, pie sobre el acelerador.

Volvemos a establecer siempre no sólo la constancia de los objetos, sino la del marco espaciotemporal. El espectador vuelve a convertir en su simultaneidad las acciones paralelas, aunque estén presentadas bajo una alternancia de planos sucesivos. Este «*aunque estén*» es también un «*porque están*»; la sucesión y la alternancia son los modos por los que percibimos hechos simultáneos y, mejor aún, un hecho único.

En la vida real, el medio espaciotemporal homogéneo, sus objetos y sus acontecimientos están dados; la percepción, en este marco, descifra con múltiples saltos, reconocimientos y envolturas. En el cine, el trabajo de descifraje está prefabricado y, a partir de esas series fragmentarias, la percepción reconstruye lo homogéneo, el objeto, el acontecimiento, el tiempo y el espacio. La ecuación perceptiva es finalmente la misma, sólo cambia la variable. Este resultado perceptivo similar aparece cuando se confrontan los dos espectáculos, tan semejantes y tan diferentes: El cine y el teatro.

Los límites de la escena del teatro, desde el siglo XVII hasta una época muy reciente, forman las coordenadas de un espacio fijo (como lo era el del cinematógrafo Lumière). La pantalla, en cambio, vaga por el espacio. En el teatro el espectador ve aparentemente todo el campo espacial; su ángulo de visión no cambia; su distancia con respecto a la escena per-

7. J. P. Sartre, *L'Imaginaire,* págs. 18-19.

manece constante. Pero llevado por la proyección-identificación, y aunque ésta esté menos violentamente excitada que en el cine, se ve psíquicamente lanzado al medio y en el medio de la representación. Destruye y reconstituye psíquicamente, elige, hace suceder sus planos particulares en el seno de la visión y del desarrollo de conjunto. Su ángulo de visión psicológica, su distancia psicológica de la escena cambia sin cesar. Su atención viaja como una cámara, móvil, libre, regularizándose incesantemente en casi *close-up,* planos americanos, planos generales, *travellings* o panorámicas.[8] Además, toda una tradición del teatro exige que los actores no permanezcan nunca quietos, a fin de que sus perpetuos movimientos no dejen de excitar la movilidad perceptiva del espectador y susciten, en cierta manera, un equivalente psíquico de los movimientos de la cámara. Inversamente, la incesante movilidad de cámara en la película *Les parents terribles,* pone en juego los procesos psíquicos del espectador de teatro y, por eso mismo, se convierte en cine «específico».

Hay pues, un cine secreto en el teatro, de la misma manera que una gran teatralidad envuelve todo plano de cine. En el primer caso, la visión psicológica cinematomorfiza el teatro; en el segundo, la racionalización y objetivación teatralizan el cine. En el primer caso, los marcos racionales y objetivos vienen *dados* por el teatro (unidad de lugar y de tiempo); en el segundo, la visión psicológica viene *dada* por el cine. En el primer caso, el pequeño cine que llevamos en la cabeza se pone a funcionar solo; en el segundo, nuestro pequeño teatro despliega su escena y su espacio.

El espectador ignora con frecuencia que es él y no la imagen, quien aporta la visión global. Por eso mismo no sabe lo que diferencia profundamente el filme de cine del filme de cinematógrafo (filme teatro): La toma a cargo mecanizada de los procesos perceptivos. Sin embargo, conoce oscuramente lo que reduce cine y teatro al mismo denominador: La unidad de la visión psicológica.[9]

8. Esas acomodaciones son mucho menos fáciles en los lugares alejados de la escena, ya que los rostros apenas son discernibles. En los lugares demasiado próximos, lo difícil de captar es el conjunto de la escena. Por eso hay una gran diferencia de precio en las localidades del teatro, mientras que la tendencia del cine es la uniformidad de los precios.

9. También los parentescos profundos señalados en el plano psicológico permitirían informar sobre puntos de contacto cada vez más acentuados entre los dos espectáculos. Desde sus orígenes, con el *Film d'art,* el cine está sometido a procesos de teatralización que se dan en los efectos que actúan sobre la profundidad de campo pasando por los diferentes tipos de teatro filmado, desde las representaciones de la Comedia Francesa hasta los *Parents terribles,* pasando por la trilogía de Pagnol, nacida de una obra de teatro, *Marius,* y acabando en film original, *César.* Recíprocamente, no solamente autores como Elmer Rice o Jules Romains se han ensayado en piezas de teatro de estilo cine-

La percepción está modelada, reglamentada, por una visión psicológica, cuya movilidad e independencia con respecto a la imagen de la retina constituye uno de los grandes misterios del espíritu humano, rozado con frecuencia por psiquiatras o psicólogos, y que Farigoule, en su memoria sobre la visión extrarretiniana, fue uno de los pocos en tratar.

Procesos imaginarios, verdaderas alucinaciones —dice Quercy— se mezclan en nuestra percepción. Digamos de otra manera que el desdoblamiento y la *visión* (en el sentido visionario de la palabra) están en germen en la percepción.

La visión psicológica parece conducida por un ojo que se desprendiera del cuerpo, pedunculado, móvil, circulando fuera de su punto de unión y sin embargo ligado a él. Todo ocurre como si se diera rienda suelta, fuera de los límites de la visión ocular, fuera de nuestro ser material, a una especie de otro yo, registrador y portador de la visión psicológica. «*Yo he tenido repentinamente la impresión de que estaba fuera de mi cuerpo*».[10]

Es como si este *ego alter* estuviera dotado en potencia de una mirada exterior que, a unos metros de distancia, nos ve de la cabeza a las rodillas. Esta distancia de sí mismo a sí mismo, que parece acompañarnos ocultamente, es una especie de auto-plano americano. Cabe preguntarse si el plano americano no es el lugar geométrico de encuentro entre la proyección de nuestra propia alteridad y la identificación con el prójimo, y de ahí su empleo sistemático en ciertos filmes.

Se comprende ahora que la alucinación autoscópica y el desdobla-

---

matográfico, sino que sobre todo la puesta en escena, la iluminación, el juego de los actores se ha orientado en un sentido cinematográfico. Actualmente las tendencias diversas de Pierre Vilar, Jean-Louis Barrault, J.-M. Serreau, Marcel Lupovici, tienen por denominador común una cierta visión cinematográfica del espectáculo. Muy conscientemente, J.-M. Serreau especula sobre un campo psicológico nuevo surgido del cine, aunque sea el campo de la visión psicológica, de la cual el cine nos permite tomar conciencia, y que vuelve al teatro, no para negarlo o traspasarlo, sino para profundizarlo. Esta nota no tiene la pretensión de plantear la dialéctica de las relaciones teatro-cine. Habría que confrontar la cualidad desdoblante de la imagen y la puesta en desdoblamiento del actor, la ausencia que está presente aquí, la presencia que está ausente allí; habría sobre todo que examinar cómo las máquinas y técnicas del cine permiten al ojo del espíritu largar las amarras, navegar en el infinito en un tiempo y en un espacio libres. En y por el cine, la imagen es desencadenada y lo imaginario impulsado a todos los horizontes de la imaginación y de lo real, pero al mismo tiempo sufre una presión más fantástica y más realista que el teatro, el cual está siempre constreñido a una estilización; ya del realismo, ya de lo fantástico.

10. En Menninger-Lerchantal, *Das Truggebilde der eigenen Gestalt*, pág. 190, citado por Maurice Merleau-Ponty, en *Phénoménologie de la perception*, pág. 238.

miento sean el exceso patológico —la cosificación mágica— de un fenómeno normal, inadvertido pero que guía lo percibido.

Entre el desdoblamiento de los locos o de los posesos y la percepción cotidiana, el sueño y el recuerdo aseguran la continuidad. Cada cual puede experimentar en el seno del sueño la increíble libertad de una mirada ambulante, de ángulos de visión extraños, que llega hasta contemplarnos a nosotros mismos. De igual modo, la imagen del recuerdo desborda el ángulo de visión que era el de nuestro ojo y engloba con frecuencia nuestra propia persona.

Nos miramos y miramos con ojos aparentemente desdoblados, en realidad con *complementarizaciones* imaginarias y racionalizaciones psicológicas.

Todo nos indica, pues, que hay un tronco común a los fenómenos perceptivos (prácticos) y afectivos (mágicos), en el que los unos aún no están diferenciados de los otros. El lugar común de esos fenómenos es la visión psicológica, encrucijada tanto de objetivaciones como de subjetivaciones, de lo real como de lo imaginario, a partir de la cual se irradian unos y otros. El proceso común es la proyección-identificación, pero cuando las proyecciones-identificaciones afectivas se dejan arrastrar por los procesos imaginarios, las proyecciones-identificaciones objetivas llevan consigo los procesos imaginarios en los marcos de la determinación práctica; el sujeto proyecta las estructuras racionalizadoras que identifican la cosa no con él, sino con la misma cosa, es decir, con un tipo o *género.*

La visión psicológica está en el centro mismo de los procesos prácticos y de los procesos imaginarios. Orienta tanto en una dirección como en la otra. En la percepción práctica, las tendencias a la ubicuidad, al desdoblamiento, al animismo, están atrofiadas, ahogadas o apartadas de los fines de reconocimiento objetivo, y se va a parar a los objetos fijos en su constancia, en su homogeneidad, en su generalidad.

En la visión afectiva los fenómenos de objetivación están ya turbados o vaporosos, ya cargados de subjetividad, verdaderas pilas anímicas. En la visión mágica están ya atrofiados, ya sumergidos por las metamorfosis, ya fetichizados. En este último caso es el propio objeto, concluido e irreductible, el que derriba bruscamente su objetividad en el espejo de lo imaginario; la magia secuestra al doble que está en cada cosa.

Los mismos procesos psíquicos nacientes conducen tanto a la visión práctica, objetiva, racional, como a la visión afectiva, subjetiva o mágica. Son polivalentes y esta polivalencia permite comprender que la visión práctica pueda estar cargada de magia o de participación, que la visión

mágica pueda coexistir con la visión práctica, como en los primitivos, en los que esta coexistencia determina la propia percepción. *Se comprende, pues, que los procesos fundamentales del cine, que tienden a realizar y excitar la movilidad, la globalidad, la ubicuidad de la visión psicológica, correspondan al mismo tiempo a fenómenos de percepción práctica y a fenómenos de participación afectiva.*

El cine es a imagen de una y de otra, y por eso provoca las dos. Al igual que una araña envuelve y chupa a su presa, la cámara palpa en todos los sentidos la catedral, se hunde en ella, se retira, la enrosca, y penetra en ella para alimentar finalmente no sólo una comunicación subjetiva, sino un conocimiento práctico; la catedral queda captada en sus diversos aspectos y ángulos: Es un documento objetivo.

La movilidad de la cámara y la fragmentación en planos, corresponden a procesos totales, afectivos y prácticos. Son totales porque, al hallarse en estado naciente, están indiferenciados. Su tendencia natural es distinguirse; en el límite, oponerse. Hay entonces ruptura entre la magia y la ciencia. Subjetividad y objetividad son hermanas gemelas antes de convertirse en hermanas enemigas.

En el cine hay que seguirlas sobre el plano de su continuidad y de su ruptura, es decir, de su dialéctica.

Movimiento y vida

También aquí hay que volver al origen, a lo que diferencia al cinematógrafo de la fotografía y que diferencia igualmente al cine del cinematógrafo: El *movimiento,* real en el primer caso, artificial en el segundo.

El movimiento restituye la corporalidad y la vida que había fijado la fotografía. Aporta una irresistible sensación de realidad.

Y debido a que restituye la corporalidad a quien estaba provisto de ella, da la corporalidad a quien carece de ella. Esto se ve claramente cuando la cámara en movimiento da relieve a la tela pintada, abre profundidades en el cuadro bidimensional, da pie a la autonomía de los personajes. De igual modo, con el efecto del *travelling* lateral, las cosas se musculan con todo su relieve.

Las experiencias citadas por Michotte permiten aislar este fenómeno en estado elemental, ya que tratan de la cosa más desprovista, si no de relieve, al menos de sustancia: Una figura geométrica. Un paralelepípedo, proyectado sobre una pantalla, no se destaca más que la misma figura dibujada con tiza en una pizarra; por el contrario, en cuanto se pone en mo-

vimiento, se opera la segregación a los ojos del espectador; el paralelepípedo tiene su «realidad» propia, es decir, su corporalidad.

En términos más generales; por lo mismo que el movimiento restituye la vida a quien la tiene, da la vida a quien no la tiene. Puede, pues, dar cuerpo a lo incorporal, realidad a la irrealidad, vida a lo inanimado. ¡Mentir, ilusionar! Ese es el resultado primero de la prodigiosa verdad del movimiento. En cuanto la pone en movimiento Robertson, la exaltante impresión de realidad suscitada por la linterna mágica suscita directamente una exaltación de lo fantástico. De igual modo, la mayor irrealidad toma impulso con Méliès, en función directa del mayor realismo jamás conocido en la imagen.

Caveing escribe muy justamente que si «la esencia» del cinematógrafo es: «ser procedimiento de copia, este procedimiento se transforma en prestidigitación. Cuanto más integral sea esta copia, como restitución del mundo, más libre será con relación a él. Puesto que por definición se parece al mundo sensible, *será preciso que el mundo sensible se le parezca:* así el cine se hace ilusionista; suprimiendo lo que era y transfigurándolo dialécticamente».[11]

Debido a que el cine da la *ilusión* completa de realidad, la ilusión más completa ha podido aparecer como realidad. La realidad de la foto era menos viva, sus posibilidades de irrealidad menos grandes...

Pero no olvidemos el reverso de la dialéctica. El movimiento tiene doble cara: No es solamente potencia de realismo corporal, sino también potencia afectiva o *cinestesia.* Está tan ligado a la experiencia biológica, que aporta tanto el sentimiento interior de la vida como su realidad exterior. No sólo el cuerpo, sino también el alma. No el sentimiento solo, no la realidad sola: El sentimiento de la realidad.

En y por esa sensación de realidad, el alma acrecienta la vida y la realidad corporal de los seres cuyo movimiento real es restituido; su realidad corporal acrecienta esta misma vida. Las cosas, en ellas mismas, pueden ser arrastradas, si son movidas artificialmente, en ese circuito biológico y animista. Del mismo modo que el movimiento puede dar cuerpo a lo que está desprovisto de él, puede insuflar alma a todo lo que él anima. Así, el niño da vida a todo lo que es movimiento y alma a todo lo que es vida. El cine pondrá en práctica esta lógica: Lo vivo se apoderará de lo muerto.

Se concibe que el cine haya exaltado y privilegiado el movimiento. El movimiento es su «maná».

11. M. Caveing, «Dialectique du concept du cinéma», en *Revue Internationale de Filmologie,* n.º 1, pág. 77, y también n.º 3-4, pág. 343.

Y si es verdad que «maná» tiene un sentido indeterminado, como el castellano vulgar «coso», según indica Claude Lévi-Strauss, se comprende que los trucos y las máquinas, artífices del movimiento, hayan hecho nacer al cine.

Todo comienza con la metamorfosis de la plaza de la Ópera, que es la prestidigitación del movimiento. Luego viene la puesta en movimiento de la cámara con Méliès, Promio y los cineastas de Brighton, que descubren el *travelling*, uno de los inventos más reivindicados, ya que es uno de los más espontáneos del cine. Luego están los planos que saltan del uno al otro. Después, el plano americano y sobre todo el primer plano permiten captar los movimientos «imperceptibles» del rostro.

Por último, el montaje, que realiza el definitivo paso del cinematógrafo al cine e introduce su ritmo, su movimiento organizado allí donde no había más que una sucesión de escenas, de planos, de imágenes. Todo es movimiento, estremecimiento de hojas, parpadeo de pestañas o estallido de átomos. La misma música está allí para espolear el movimiento de las imágenes. Agita con todos los movimientos del alma las imágenes fijadas por un instante. Y cuando de repente imagen y música se inmovilizan, llega el momento de extrema tensión del movimiento. Esta inmovilidad sólo tiene sentido, valor, peso, en cuanto espera la puerta que se va a abrir, el disparo que va a hacerse, la palabra de liberación que va a surgir. Por el movimiento, y «en virtud de esas operaciones secretas del espíritu gracias a las cuales se confunden lo real y lo irreal», el cine se ha hecho más real y más irreal que el cinematógrafo.[12] El movimiento es el alma del cine, su subjetividad y su objetividad. Detrás de la cámara, navegante del tiempo y del espacio, se aleja hasta el infinito el doble curso de la vida y del sueño.

El cine se ha desembarazado de su birrete almidonado, ese «tógrafo» entorpecedor —como las *moving pictures* se han convertido en *movies*—, para revelar, en el resumen donde subsiste sola su pura raíz semántica, su esencia: *kinema.*

Tridimensionalidad de la música

Las potencias realistas del movimiento se ejercen incluso donde el movimiento puede parecer más fluido, subjetivo e inmaterial: La música.

La partitura musical, de la que Georges Van Parys dice que se debe

12. P. Gilson, «Georges Méliès, inventeur», en *La Revue du Cinéma*, pág. 16.

oír y no escuchar, con frecuencia no se deja oír ni escuchar, sino que se funde con el filme. El término técnico de mezcla; masticador y digestivo, evidencia el destino de una música que se amalgama con los ruidos, palabras y más ampliamente con la misma película. Después de ver una película uno no se acuerda si había o no música, en qué momentos se oía y en cuáles no, excepto en los casos en que intencionalmente ocupa el primer puesto.

¿Dónde desaparece esta música oída pero inadvertida? ¿Y por qué, aunque desaparece, su ausencia se deja sentir desagradablemente? ¿Por qué es tan indispensable que, prácticamente, no hay película sin su acompañamiento?

«Una película muda, vista sin acompañamiento musical, hace que el espectador sienta malestar», dice Bela Balazs, y —siempre penetrante— agrega: «Este fenómeno tiene una explicación psicológica: Para la película muda, la música no es solamente un instrumento tradicional para expresar el tono afectivo *(mood),* sino una especie de tercera dimensión de la pantalla. La música hace aceptar la imagen de la pantalla como una verdadera imagen de la realidad viviente. La música cesa; todo aparece liso. Sombras privadas de carne».[13]

Balazs ha visto muy bien que la música es un *factor de realidad.* Pero no ha captado que si la música «hace aceptar la imagen de la pantalla como una verdadera imagen de la realidad viviente», se debe precisamente a que es «un instrumento adicional para expresar el tono afectivo».

Debido a que da un suplemento de vida *subjetiva,* fortifica la vida *real,* la verdad convincente, objetiva, de las imágenes del filme.[14]

La música, movimiento del alma, ilustra la gran ley del movimiento. Música y movimiento, que son el alma de la participación afectiva, ilustran la gran ley de la participación: El alma da la carne y el cuerpo; la participación afectiva convierte la objetividad en presencia objetiva.

13. B. Balazs, *Theory of the film,* pág. 280.

14. G. Van Parys cita una experiencia vivida frecuentemente por los músicos, cuando la proyección precede a la sonorización: «En el caso en que la cinta no es muy satisfactoria, el músico encargado de la sonorización es objeto de desacostumbrados miramientos: —Mi querido amigo, ya sólo cuento con usted para salvar la película». «Le Musicien», en *Le Cinéma par ceux qui le font,* pág. 268.

Petruchka

Al igual que el movimiento y la música, la participación da conjuntamente alma a todo lo que abarca. No se debe al azar que la música —la subjetividad misma— dé el último empujón para que la corriente de vida real irrigue plenamente las imágenes.

«La integración del plano dinámico de la afectividad y de las tendencias de la imagen visual, contribuye a crear en la ficción cinematográfica todas las dimensiones de la realidad subjetiva del estado de vigilia», decía M. Ponzo.[15] Hubiera podido añadir: *Y de la realidad objetiva del estado de vigilia.* En el cine, como en la vida, la una no va sin la otra. La subjetividad y la objetividad no son datos brutos, sino productos del hombre surgidos de la misma fuente. En su flujo en perpetuo nacimiento, la proyección-identificación hace brotar a la vez vida subjetiva y objetiva, la una entrañando la otra.

La participación ha podido siempre dar vida y alma a las estatuas, a las marionetas, a los signos impresos de donde nacen como ectoplasmas los héroes de la novela. Las estatuas de madera son para las muchedumbres piadosas más reales que para nosotros las «estrellas» de cine, quienes por lo demás nos inspiran las mismas conductas, aunque atrofiadas, ya que nuestra misma fe está atrofiada en la estética. La historia de la marioneta Petruchka es la historia de todos los verdaderos falsos personajes de lo imaginario.

El telón se levanta. La marioneta se agita a voluntad de los hilos, animada por el rasgueo del violín. Y de repente, prendida por el amor, se evade, corre entre los espectadores de la feria, sufre, llora, desea y muere. Sin embargo, de su vientre reventado no surge más que paja. Y nosotros, ¿quiénes somos nosotros? Esa es la cuestión última que nos plantea la marioneta: «Si vosotros, espectadores, habéis creído en mí, si por vosotros he vivido con cuerpo, alma, corazón, al igual que vosotros, y si yo muero como vosotros vais a morir, ¿sois más que yo? ¿Sois carne o paja? Sois mucho menos que yo, que renazco en cada representación, que pertenezco al otro mundo. Y os dais perfecta cuenta de que mi teatro es hermano de vuestros altares, de que yo, títere, soy hermano de vuestros dioses, de que ante mí os halláis en las mismas fuentes de las que ha nacido vuestra religión».

Algunas formas simbólicas, alusivas, nos bastan para ver vivir espectros corporales, en el límite más verdaderos que nosotros mismos.

15. M. Ponzo, «Le Cinéma et les imagen collectives, en *Revue Internationale de Filmologie*, tomo II, n.° 6, pág. 148.

Una estatua nos basta para ver un dios inmortal; un títere, para ver en él la imagen de nuestra condición.

En el mismo límite, la participación crea con todas las piezas su propio objeto —la alucinación es la visión subjetiva límite que se hace percepción absolutamente objetiva. Sólo le falta la realidad, aunque no carezca de su objetividad. El doble de la alucinación es el objeto absoluto; ser de razón eternamente identificado consigo mismo, puesto que es inmortal. ¡El cuerpo más incorruptible es el que viene del alma!

La ortodoxia fotográfica

Sin embargo, la alucinación, el doble, son las objetivaciones extremas, frágiles, de una subjetividad que pierde todo contacto con la realidad objetiva...

Frecuentemente, las participaciones subjetivas del estado de vigilia, abandonadas a sí mismas, segregan incompletamente la presencia objetiva. En mi soñar despierto hablo con un interlocutor presente, pero vaporoso. En mi lectura, la objetividad de la Petruchka de novela se me aparece al término de una secreción ectoplásmica, siempre flotante. Para concretarse objetivamente con más precisión y facilidad, la participación necesita de un soporte exterior, formas simbólicas, marionetas, dibujos, estatuas, cuadros.

En el cine, la película suministra química, física, ópticamente, *los soportes de la objetividad, sin error ni desfallecimiento.* La objetividad se aporta a la salida, como un patrón-modelo.

El cine rompe todos los marcos objetivos del cinematógrafo, *salvo aquél.* La fotografía salva y mantiene la objetividad primera del cinematógrafo. Más aún, la impone finalmente al cine. Como el paleontólogo que reconstituye un mamut a base de un molar, el espectador, gracias a las formas aparentes mantenidas y salvadas, reconstruye incesantemente el mundo objetivo. Imperturbablemente, la ortodoxia fotográfica pone en movimiento la acción de la constancia, a pesar del torbellino subjetivo que rodea, divide y ahoga la imagen. Su objetividad es *el parapeto* de lo imaginario. Guía el restablecimiento perceptivo. Y así como la constancia tiene por costumbre ordenar espontáneamente los movimientos aparentes, las apariciones y desapariciones, los saltos y metamorfosis, las microscopias y macroscopias de la imagen de la retina, *así el espectador reacciona ante la pantalla como ante una retina exterior unida a distancia a su cerebro*; constantemente fragmentos caleidoscópicos, minúscu-

las figuraciones y gigantescos rostros se hunden como en un embudo para resurgir en una medida constante, «normal»... La «alta fidelidad» fotográfica hace triunfar a tal extremo la objetividad, que el espectador, con la mayor frecuencia, se halla tan inconsciente de los extraños fenómenos que se desarrollan en la pantalla como de lo que se desarrolla en su retina.

Al mismo tiempo, todas las participaciones salidas de la disolución del universo cinematográfico, toda la fluidez del cine, van a sumirse en su plasma en el interior del corsé de objetividad fotográfica. En este sentido aportan por sí mismas un suplemento de alma y de carne, tal como hemos visto en la música. El universo mágico que no puede desplegarse libremente se hace presencia subjetiva en el seno de la objetividad. La realidad que renace alrededor de las formas que, aunque rotas, no han perdido la realidad de su apariencia —su carácter de reflejo objetivo—, está repleta de presencia. La puesta en acción conjunta de la constancia y de las participaciones supera una ruptura que ellas mismas han provocado, y hace surgir un mundo más rico que el cinematógrafo en *presencia objetiva*...

Cine total

Presencia objetiva: Todos los atributos de la objetividad están, en efecto, presentes, durante el primer cuarto de este siglo, en la imagen lisa, gris, muda del cine.

Cuando Stève Passeur vio por primera vez *talkies* en Londres, exclamó: «El cine mudo hablaba». Y agregaba: «O más bien erais vosotros quienes lo hacíais hablar, murmurando muy de prisa y en voz baja los diálogos de los personajes».[16] Nadie «murmuraba muy de prisa y en voz baja los diálogos», pero era el espectador quien hacía hablar a la película. Proceso de audición muda, de visualidad sonora, del que se está inconsciente en el momento mismo, del que no se puede por menos de estar inconsciente, ya que toda tentativa de conciencia rompe el encanto, es decir, nos recuerda que es imposible oír lo que es mudo.[17] Un simple retroceso nos revela, sin embargo, que hemos almacenado recuerdos sonoros. René Clair,

16. S. Passeur, «Notre ami Cinéma était un imbécile», en *Crapouillo*, septiembre de 1929, pág. 27.

17. Bela Balazs desconoce la dialéctica sensorial cuando dice: «Los personajes de las películas mudas hablan, pero sus palabras son visibles, no audibles». *Theory of the film*, pág. 71.

al releer treinta años más tarde uno de sus artículos redactados en 1922 («Charles Ray, solo en una capilla que dicen es visitada por los fantasmas, intenta ser valiente, quiere leer, *se pone a silbar, se sobresalta al menor ruido*»), observa que «la palabra y el sonido podían ser sugeridos por la imagen, y la imaginación del espectador hacía el resto».[18] Y añade: «Esta sugestión era tan eficaz que más de una vez he oído a la gente afirmar que tal película era hablada cuando en realidad era muda. Esa gente creía haber oído el diálogo». Pierre Scize: «Pienso en *Carbón* (Kameradschaft, 1931) y me doy cuenta de pronto que era una película hablada».[19] Y Jacques Rivette: «Hay que ser muy sordo para no tener la memoria obsesionada por el timbre vivo y claro de Lillian Gish».[20] George Altman, refiriéndose a *El acorazado Potemkin:* «De repente el toldo se levanta al grito que se oye y que se hincha cada vez: ¡Hermanos! ¡Hermanos! ¡Hermanos!».[21]

El filme mudo hablaba; más aún, era capaz de hacer silencios y por eso, aunque exageradamente, Brasillach pudo decir que el silencio era el gran aporte del cine hablado. Silencio no es mutismo. No se le escapó a Balazs que el silencio es una experiencia del espacio. Parafraseando a Pascal, diremos que el espacio infinito es el silencio infinito. Lo que se pierde de vista se pierde al oído.

El cine mudo conocía también otros silencios: miradas que no pueden arrancarse, primeros planos de objetos adustos, es decir, mirada de las cosas interrogadas por el primer plano. El silencio es vacío o plenitud, terror o éxtasis, paroxismo o ausencia de alma. En el cine mudo figuraba ya el silencio, pero el sonoro puede traducirlo en ruido mientras que el mudo traducía el silencio en silencio. El mudo ponía el silencio en escena. El sonoro le da la palabra.[22] Sin embargo, todo hablaba ya

18. R. Clair, *Réflexions faites,* pág. 43.
19. P. Scize, *Le Cinéma par ceux qui le font,* pág. 46.
20. J. Rivette, *Cahiers du Cinéma,* n.º 31, pág. 45.
21. G. Altman, *Art Cinématographique,* n.º 8, pág. 102.
22. El silencio se hace sentir por una suspensión entre dos ruidos paroxísticos, uno oído y el otro esperado (crujido de una puerta y avance silencioso de un hombre armado; el silencio es la espera del disparo) o por ruidos específicos y estereotípicos: «una rama que se rompe en un bosque silencioso, un pájaro que se lanza al espacio con un aleteo, una abeja que pasa zumbando, son situaciones que nos harán sentir un profundo silencio», dice Werner Schaalenbach: «Bruitage et Dialogues», en *Cinéma d'aujourd'hui,* pág. 109. El silencio es una campana a lo lejos, el crujido de una suela, el gorjeo de un pájaro. Sólo el ruido puede ser metáfora del silencio. El cine nos muestra que el ruido es revelador del silencio, como, por otra parte, el silencio es revelador del ruido. El cine mudo, que no disponía de este instrumento metafórico, ni de ruidos cuya suspensión hace pesar el silencio, era en este sentido más ruidoso que el sonoro, y Robert Brasillach tenía razón en este sentido.

en tiempos del cine mudo, incluso, por poco que fuera, el silencio.

Cuando todo calla en la vida práctica, se tiene una impresión de sordera si se duda de sí mismo; de irrealidad si se duda del mundo. El cinematógrafo, desde su aparición, fue tácitamente oído. La participación lo poblaba de ruidos. Ya la *presencia objetiva* desbordaba las fronteras del único *dato objetivo:* El de las formas aparentes y del movimiento real.

El problema del color es ligeramente distinto al del sonido. Estamos práctica y perceptivamente menos afectados por la destrucción de los colores que por la desaparición del sonido. Los psicólogos del Primer Congreso Internacional de Filmología (1947) han indicado que, en general, nuestra atención concede poca importancia a los colores que se borran ante la «realización» del objeto.[23] El sueño, por lo demás, rara vez está coloreado, sin que por ello se vea mermada su «realidad». Por tanto, al cine le fue muy fácil prescindir del color.

En donde el color no es más que un suplemento —un placer no esencial a la participación ni a la objetividad— su ausencia es sin duda pura y simplemente ignorada; no está presente ni ausente. Sin embargo, el cine en blanco y negro puede fácilmente implicar la presencia de colores. En donde la cualidad *objetiva* y *afectiva* de los objetos está ligada a sus colores, como el vestido rojo de Bette Davis en *Jezabel* (1938), esos colores están tan presentes como lo estaban los sonidos en el cine mudo. Por tanto, el mundo del cine en blanco y negro no está descolorido, sino infracoloreado y parcialmente dotado de colores esenciales.

En el desarrollo histórico del cine, el color corresponde a una necesidad más débil que la del sonido y no es aún impuesto universalmente. Lujo de la percepción, seguirá siendo durante largo tiempo lujo de «superproducciones». Por otra parte, los primeros colores, chillones y falsos, contradijeron la *objetividad* cromática y parecieron menos realistas que el blanco y negro, siempre «natural». Los más discretos, pastelizados, fueron los más favorablemente acogidos.

Por último, el blanco y negro opone resistencia desde hace más de

23. Según las encuestas llevadas a cabo con 15 mil individuos por el Centro de Investigaciones de la Marina Norteamericana, desde 1947 *(Instructional Film Research Programs,* Pennsylvania State College) no ha podido establecerse ninguna superioridad del film en color desde el punto de vista de la eficacia pedagógica, ni siquiera en el caso en que parecía que el color desempeñaba un papel importante con respecto al efecto previsto. Las investigaciones del Visual Aid Departament de la Universidad de Melbourne corroboran las conclusiones de la Universidad de Pennsylvania. *Rapport de recherches du Visual Aid Department de l'Université de Melbourne.* París, Congrès Internationale de Filmologie, febrero de 1955.

veinte años. Ofrece posibilidades que aún excluye parcialmente el color. En la etapa actual, prestigios afectivos, poderes de particular sugestión y un halo mágico siguen agregados a los juegos de sombra y de luz.[24]

El color no es más que un lujo de la percepción, pero todo lujo, al enraizarse, se convierte en necesidad. No tiene los poderes del blanco y negro, pero desarrolla otros. El color va a la par de la sobriedad y del esplendor. Triunfa cuando sabe ser discreto y a la vez suntuoso. Actualmente aprende a hacerse tan natural como el negro y el blanco, y —al mismo tiempo— a conquistar una eficacia estética; ya sabe, ora subordinarse a los objetos y a la acción, ora dejar a los objetos y a la acción detrás de sí.

El color está en camino de hacerse necesario al filme, pero le ha costado veinte años de perfeccionamiento y de insistencia para comenzar a privar la vitalidad al cine en blanco y negro, que no había esperado su llegada para instituir un universo total.

El cine mudo habla, el cine en blanco y negro no está desprovisto de colores. De igual modo, el relieve está presente en la pantalla de dos dimensiones. «Es innegable que vemos el volumen de esas imágenes».[25] «En la visión cinematográfica desaparece la pantalla lisa».[26] «Los cuadros (bidimensionales) de nuestros grandes artistas, vistos en película, adquieren tridimensionalidad».[27]

Es importante no confundir corporalización, segregación y tridimensionalidad, que concurren en el mismo efecto de conjunto, llamado relieve. En toda representación figurativa hay ya embrión de corporalidad. Las pinturas ingenuas o primitivas que ignoran o desprecian la perspectiva (tridimensionalidad), restituyen una cierta corporalidad. La pintura del Renacimiento, al establecer la perspectiva, restituye las dimensiones y las formas aparentes (llamadas reales), y así sugiere una tridimensio-

24. Como decía el modisto B. Bilinsky: «el blanco disimula los pliegues de una tela y forma un halo sobre la película. Este halo (puede servir) para la creación de *trajes irreales*. El terciopelo negro puede ser empleado para ciertos efectos en el dominio de lo *sobrenatural*». «La Costume», en *Art Cinématographique*, n.° 6, pág. 44.

25. A. Michotte van Den Berk, «Le Caractère de "réalité" des projections cinématographiques», en *Revue Internationale de Filmologie*, tomo I, n.° 3-4, pág. 257.

26. C. Musatti, «Le Cinéma et la psychanalyse», en *Revue Internationale de Filmologie*, tomo II, n.° 6, pág. 186.

27. M. Ponzo, «Le Cinéma et les images collectives», en *Revue Internationale de Filmologie*, tomo II, n.° 6.

nalidad que acrecienta la corporalidad. La fotografía sugiere automáticamente esta tridimensionalidad. Por eso nuestra percepción fotográfica, más que sorprenderse por las ausencias, se apoya en los signos de presencia y de profundidad para ver en ellos cuerpos en un espacio.

El movimiento cinematográfico acentúa la corporalización hasta la segregación afectiva, oponiendo muy claramente el objeto en movimiento y el fondo inmóvil. A todos los movimientos reales, el cine, movilizando la cámara, agrega la gama infinita de los movimientos artificiales, y así aporta corporalizaciones y segregaciones acrecentadas y nuevas. Al igual que el niño —al principio inmóvil— aprende el relieve caminando y tocando las cosas; la cámara, al movilizar al espectador, le descubre nuevos efectos de voluminosidad y de vacío que concurren en una impresión cada vez más viva de profundidad o tridimensionalidad. Con relación al cine, la foto parece lisa. Donde el movimiento es más eficaz, es decir, en el *travelling* lateral, el relieve adquiere todo su músculo o se inventa con todas sus piezas un decorado liso, como se sabe desde el primer gran acierto del género, *Cabiria* (1914), hasta el último, el *super-travelling* aeronáutico del Macizo del Mont-Blanc en cinemascope (*Nouveaux horizons*).

Lo que desde entonces se llama cine estereoscópico es el cine que pone el acento tónico en los volúmenes y los vacíos; insiste en el relieve, lo exagera. Mientras que en grados crecientes la pintura antigua, la foto y el cine sugieren el relieve, el cine en relieve produce esta sugestión, pero nada más que esta sugestión; el sistema de relieve actúa sobre una pantalla en profundidad o sobre la dualidad de la visión binocular, pero las cosas que muestra *no tienen relieve*, siguen siendo manchas de sombras y de luces.

No hay salto decisivo entre cine estereoscópico y cine, entre cine y cinematógrafo, entre cinematógrafo y foto. En una misma película pasamos sin detenernos de imágenes casi fotográficas (planos fijos de objetos fijos, una silla inmóvil) a imágenes cinematográficas (planos fijos de objetos móviles) y al cine propiamente dicho (movilidad de la cámara). No apreciamos la diferencia en unos y otros. Raramente tenemos la impresión de que perdemos y volvemos a ganar relieve durante el desarrollo de una película. Fabricamos una perceptiva media, un relieve medio. Aquí nuestra percepción tiende a estabilizarse, a hacerse constante, es decir, racional y objetiva. La tridimensionalidad y la corporalidad son patrones-modelo de nuestra percepción, que aplicamos en cada ocasión favorable. El cine los llama y los pone en acción.

Del mismo modo que los seres y las cosas se arrancan de la pantalla en volumen y en profundidad, la imagen desborda la pequeña pantalla lateralmente y en altura. La pantalla del cinematógrafo, cuadro fijo, no era

sentida como una prisión. El cine ha inventado la rotación de la cámara sobre sí misma (panorámica vertical u horizontal) para abrir el espacio entero al espectador.

En el momento de una grave crisis de asistencia a las salas, el afán de lograr un suplemento de presencia objetiva ha llevado consigo la extensión (cinemascope, cinerama) y la voluminización (estereoscopio) de la imagen. Debido a que las dos técnicas constituyen dos aspectos realizadores de la misma tendencia a la emancipación de la imagen fuera de la pantalla, se han afirmado y combatido hasta que ha prevalecido la más económica y simple (cinemascope). Por eso se ha establecido una especie de confusión en los primeros tiempos del cinemascope, presentado a las multitudes como procedimiento en relieve y sentido como tal por numerosos espectadores.[28]

Del mismo modo que el cine hablado realiza la palabra implícita, que la estereoscopia sugiere explícitamente el relieve implícito, que el color desarrolla explícitamente sus gamas, sus gérmenes y sus yemas hundidas en el infracoloral del blanco y negro, así el cinemascope, cinerama y otros realizan —muy parcialmente, casi simbólicamente— un desbordamiento espacial ya efectuado *psíquicamente*.

Sin embargo, durante treinta años, una imagen áfona y gris ha podido representar el mundo y la vida en su totalidad concreta. Dicho de otro modo, la visión sola— acompañada de música vaga —ha podido asumir la función y el papel de los otros sentidos, reconstituir un universo multisensorial y multidimensional. Incluso hoy en día, «¿quién se da cuenta de que le falta una dimensión a la pequeña imagen fotográfica del filme?». ¿Quién se da cuenta de que el filme no tiene olores? Incluso hoy en día, la primitiva y vieja definición del Larousse: «vistas animadas», sigue sin cambio alguno. Esta definición ni siquiera menciona que esas vistas han podido ser mudas, sin color, limitadas en su campo, lisas. Ignora que el color, el sonido, el relieve y la pantalla grande forman parte del sistema. El Larousse permanece fiel al sentido común que dice: «lo he visto con mis propios ojos», significando «también lo he oído, coloreado, puesto en relieve».

Esta presencia objetiva total supone una dialéctica de los sentidos «que se traducen sin necesitar intérprete» y, correlativamente, una simbólica de las cosas «que liga cada cualidad sensible a las otras».[29] Eso su-

28. La estereofonía que acompaña al cinemascope pretende remediar con el sonido este relieve desfalleciente.

29. M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, págs. 271-368.

pone principalmente que el sentido visual es el sentido predominante, el sentido imperialista del hombre moderno. La radio, al añadirse la imagen, se ha hecho televisión, es decir, cine en habitación. El cine, al añadirse la palabra, sigue siendo visual. Y si el sonido no desempeña más que un papel secundario y muy poco «realista» (véase capítulo siguiente), se debe a que ya está objetivamente implicado en la imagen visual.[30] La dialéctica visual del cine construye un mundo total, objetivo y concreto. La radio, por la dialéctica del oído, también reconstruye un mundo total, pero oscuro, presentido más que sentido. Y del mismo modo que la alucinación del oído es muy pobre con relación a la del ojo, la alucinación radiofónica es vaga al lado de la pantalla.

La palabra alucinación no está aquí desplazada, ya que informa tanto de la pasividad del espectador ante su visión como del trabajo fabricador de su espíritu. Cierto es que toda percepción es una alucinación correctamente conducida a partir de signos. Pero en el cine se trata de una prodigiosa reconstrucción sincretista donde van a integrarse sonidos, voces, olores, y que se realiza a partir de la sola imagen visual, ramo de Salzburgo que se ofrece a la cristalización objetiva.[31]

Tal vez tenemos ahora en mano los elementos necesarios para resolver un problema esbozado en un capítulo anterior. Las técnicas del cine hablado, de color, de pantalla panorámica (y un día habrá que citar la estereoscopia) no respondían a necesidades clave del cine. El espectador las aportaba al mismo tiempo que sus ojos, su cabeza y su cartera. Sin embargo, actualmente se han convertido en *necesidades,* necesidad casi absoluta para el cine hablado, necesidad que se impone lentamente para el color, necesidad que se constituye ante nuestros ojos en la pantalla panorámica. ¿Qué es, pues, esta necesidad que no lo es, esta no-necesidad que se ha hecho necesidad? Una cosa está clara: La relatividad de las necesidades humanas. Nuestras exigencias más elementales —agua, gas, electricidad— son lujos de ayer. Nuestros lujos actuales van a convertirse mañana en necesidades. Al igual que la Coca-Cola no es necesidad para los que la ignoran y sí para los que se han habituado a ella, el cine hablado, por ejemplo, se ha hecho necesidad por costumbre. A esta costumbre se agrega un placer, una facilidad desconocida en el cine mudo.

30. Sobre el papel secundario del sonido, Véase P. Fraisse, «Sur la mémoire des films», en *Revue Internationale de Filmoloie,* n.º 9, págs. 64 y sigs.

31. En 1911 M. Ponzo había comprobado el sincretismo que surge de la imagen visual del cine: «Di alcune osservazioni psicologische fatte durante rappresentazioni cinematografiche», Conferencia pronunciada en un acto celebrado en la Academia delle Scienze de Torino.

El cine descarga el espíritu del espectador de una parte de su tarea: habla por él. El cine hablado estimula una pereza sensorial al suscitar una nueva voluntad sensorial. El espíritu es feliz, se libera, deja hacer al espíritu-máquina. Se deja hechizar, subyugar, poseer. A este placer se añaden nuevas riquezas. Las hemos indicado en el cine en color, las veremos en el cine hablado. Después del cine hablado, el cine mudo se hace verdaderamente mudo; después del cine en color, el cine en blanco y negro se hace gris; después del cinemascope, la pantalla tradicional se hace pequeña. El espíritu se declara en huelga cuando se le quiere llevar a sus actividades primeras. Esta evolución es normal. Es la propia evolución del cine; se hace incesantemente un poco más confortable a los sentidos, sin que por eso la situación del espectador de *La túnica sagrada* (The Robe, 1953) difiera fundamentalmente del de *Cabiria.*

En efecto, no menos admirable que la dialéctica que transforma el lujo en necesidad, es esa otra, reguladora, que lleva lo enriquecido a un estado análogo a su primera pobreza, que era ya riqueza. En el filme mudo, sonido, color, relieve eran virtuales. En el filme hablado, en color y en relieve, están presentes hasta la exageración. Ahora bien, en éstos como en aquéllos, se produce una especie de equivalencia reguladora de la percepción. Ante el filme mudo, la percepción exagera, o más bien construye, partiendo de nada, sonido, color y relieve. En el hablado, la percepción atenúa el color y el relieve. Una vez pasadas las sorpresas y las admiraciones; sonido, color y relieve, se ordenan en función de la imagen. La visión domina siempre. El espíritu estabilizador produce una especie de equilibrio en el que lo adquirido pierde su riqueza, aunque sólo puede perderse suscitando el desenlace.

El fracaso del cinematógrafo total

Podemos explicar ahora por qué el sonido, el color, la pantalla ampliada no se difunden universalmente más que a partir de 1925.

No se puede ya seguir creyendo en la necesidad de esperar nuevos descubrimientos técnicos; esos descubrimientos estaban presentes desde la Exposición Universal de 1900 de París. Vayamos más lejos; el aparato de los hermanos Lumière, en el momento de su aparición e incluso cinco años más tarde, no era más que un momento de una serie de inventos en perpetuo perfeccionamiento.

De todos los aparatos soñados, proyectados e incluso realizados de 1889 a 1900, el de los hermanos Lumière era sin duda el más modesto.

Thomas Alva Edison buscaba una síntesis del fonógrafo y del cinematógrafo, es decir, el filme hablado. Raoul Grimoin-Sansón, inventor del fototaquígrafo, aún quería un cine más «total»: El cinecosmorama. Su proyector de dos ojos realizaba sobre la pantalla circular la envoltura cinematográfica absoluta. El cinecosmorama no fue un mito. Los espectadores se sintieron mareados, maravillados, cuando se les proyectó una subida y descenso en globo. Se dice que el peligro de incendio condenó al primer cinecosmorama o cineorama y no tuvo sucesores. ¿Pero basta eso para explicar ese fracaso?

La idea de pantalla circular estaba ya más que «en el aire». Si el coronel Moessard la había lanzado, el inventor norteamericano Chase había sacado patente de un ciclorama que fue ensayado en 1894 y Auguste Barón «un aparato de proyecciones panorámicas circulares, animadas, en colores y parlantes»: El cinematorama parlante (1899). El propio Louis Lumière había instalado en la «Galería de las Máquinas» de la Exposición de 1900 una pantalla gigante de 21 metros de ancho por 16 de alto. En 1898 Eugène-Augustin Lauste había hecho proyecciones con el biógrafo sobre una pantalla gigante, en el Crystal Palace de Londres.

Paralelamente se concretaban las tendencias hacia el relieve, el color y el cine hablado. Louis Lumière, el 3 de noviembre de 1900, patentaba «un aparato destinado a mostrar imágenes estereoscópicas en movimiento». Edison había ya utilizado el color en 1894 para el kinetoscopio *(Danse d'Annabelle);* fueron bastante numerosas las películas coloreadas que se proyectaron en los años 1896-1897 y siguientes (vistas panorámicas del cinecosmorama de Grimoin-Sanson, películas de Méliès). En 1905 Lumière encuentra una solución que puede aplicarse a la película. Algo más notable aún: no solamente la palabra había sido injertada con éxito en el film desde los primeros tiempos de cinematógrafo, sino que se encontraba originalmente ligada a él, o más bien al kinetógrafo. Como observa Sadoul, *el primer filme proyectado fue hablado.* El 6 de octubre de 1889, Edison, al volver de un viaje por Europa, fue recibido por la imagen de William Kennedy Laurie Dickson que, saludándole ceremoniosamente con su sombrero de copa, profirió: «Buenos días, señor Edison. Me alegro de verle de vuelta. Espero que esté satisfecho del kinefotógrafo». El 27 de julio de 1891, es decir, cuatro años antes de la primera representación Lumière, Étienne-Jules Marey comunicó a la Academia de Ciencias la invención del fonoscopio, realizado por Georges Démeny. Después, el cine no dejó de hablar; lo hizo en el Instituto en 1899 cuando Barón presentó su filme sonoro, habló en la Exposición de 1900 con el fonorama, invento de Berthon, Dussaud y Jaubert, próximo

al fono-cine-teatro, de Clément-Maurice y Henri Lioret. De 1904 a 1910, Lauste resolvió totalmente el problema del registro de sonido en la película y al lado de la imagen.

Así, pues, el cinematógrafo naciente es ya hablado, en colores, en relieve, sobre pantalla gigante o circular.[32] Tiende irresistiblemente al cinematógrafo total. ¿Por qué, pues, las diversas tentativas de cinematógrafo total, ya aparentemente armado de pies a cabeza desde 1900, no tuvieron continuación y apenas conocen actualmente una ulterior etapa? ¿Por qué el cine durante treinta años se deja limitar en la pequeña pantalla rectangular, mudo, blanco o negro?

¿No estaban a punto las técnicas? Efectivamente, el color pintado originalmente sobre cada imagen tuvo que esperar nuevos descubrimientos para ser captado por la propia imagen, pero en 1905 Lumière encontró el procedimiento aplicable a la película. El relieve no llega aún a desembarazarse de lentes o de una instalación demasiado costosa. Sin embargo, los procedimientos hablados, la proyección sobre pantalla panorámica o circular eran ya conocidos, habían sido experimentados desde los primeros balbuceos y estaban disponibles en los años 1900-1910.

¿Se trataba de causas no ya técnicas, sino económicas? Sin duda, la difusión del cine hablado, de la gran pantalla, del sistema de proyecciones múltiples, suponía gastos demasiado onerosos para la industria naciente del cine. Los cinecosmorama, cinematorama, parlante, fonorama, fonocine-teatro, todo lo más podían ser exhibidos como maravillas en las Exposiciones Universales. ¿Podrían haber soportado tan grandes cargas las humildes *tournées* de feria de los primeros años, los Nickel Odeons de los barrios suburbanos?

Es, pues, verdad que grandes dificultades técnicas y económicas se oponían en 1900 a la generalización de un sonido que no estaba fijado sobre la película, de un color que no era más que iluminación, de una pantalla que sólo se ampliaba a expensas de la claridad de la imagen o con la multiplicación de proyectores. El cine hablado hubiera impedido la constitución del primer y necesario mercado mundial. El cine total hubiera entorpecido y tal vez aplastado al cine naciente.

Sin embargo, esas dificultades no hubieran sido insuperables para la realización de una necesidad absoluta. Y fueran las que fueran, no constituyeron el verdadero obstáculo.

32. Véase Joseph-Marie Lo Duca, «Contribution des techniques françaises au cinéma», en *La Revue du Cinéma*, Nouvelle Série, n.° 10, pág. 52, y Georges Sadoul, en *Histoire Générale du Cinéma*, tomo II, cap. VI, págs. 110-116, 130, etc.

La prueba nos la proporciona el hecho de que ninguno de sus desarrollos, como cine hablado, en relieve, en color, en cinemascope, ha sido el inmediato aprovechamiento de un invento. Fue necesario esperar a las crisis financieras. Fue necesaria la crisis de 1926 de la Warner Bros Inc. para lanzar definitivamente el sonido, la gran depresión de 1929-1935 para lanzar las superproducciones en technicolor, la baja de asistencia de público y la competencia de la televisión en 1947-1953 para lanzar el cinemascope y otros procedimientos en pantalla grande. Entonces, y solamente entonces, gracias a los medios publicitarios puestos en juego, un nuevo interés se cristaliza, se estabiliza, se enraiza, se hace necesidad. Las crisis capitalistas han integrado en el cine el sonido, el color y la pantalla grande.[33]

Esta explicación podría bastar. Sin embargo, no explicaría totalmente la paradoja. En la Exposición de 1900 es el cinematógrafo y no el cine, el que tiende a hacerse total cuando intenta agregarse el sonido, el color, la pantalla grande. Sin embargo, esos inventos no entran en práctica hasta un cuarto de siglo después, cuando el cine se ha desligado del cinematógrafo. En lugar de estar en el punto de partida de esta revolución, esos inventos se desarrollan al final; la persiguen en lugar de precederla. *Cabe suponer que esta revolución ha frenado y detenido en los años 1900 al cine hablado, en color, en relieve y la pantalla grande.*

En el momento en que la Exposición de 1900 parece indicar el comienzo del cinematógrafo total, el cine había ya nacido secretamente con Méliès. Habría de fijarse en la máquina primitiva y simplista de los hermanos Lumière durante 25 años, el tiempo de realizarse a sí mismo. *Hay sin duda correlación fundamental entre el impulso del cine y la inmovilización del invento mecánico.* El cine, al aportar sus participaciones, aportaba ese suplemento de sonido, de color, de espacio, de volumen, que los inventores buscaban injertar en la imagen primitiva. Su realidad objetiva fue acrecentada por su realidad subjetiva. ¿El cinematógrafo total? Ése fue el cine, la presencia objetiva...

Al mismo tiempo, las dificultades técnicas y económicas fueron soslayadas; el cine, hijo de la indiferencia, fue el cinematógrafo total del pobre. El cine ha prescindido del sonido, del color durante un período de

33. El cine hablado se presenta tan poco como producto de una necesidad interna, que es acogido como intruso por cineastas y estetas; en la URSS, donde no existían amenazas de crisis ni de quiebra, tuvo que esperar varios años para ser aceptado (Igual fenómeno se da actualmente con el cinemascope).

treinta a cincuenta años y continúa prescindiendo del cine total. Es la música la que produce el relieve, y resulta menos cara...

El cine tenía incluso la necesidad, para realizarse en toda su riqueza, de ahogar en el huevo al cinematógrafo total. Lo consiguió, ya que las técnicas eran demasiado rudimentarias o costosas. Edison renunció a buscar el grial cinematográfico, mientras que William Friese Greene y Louis Lumière se agotaron. Volvieron la espalda al cine y no lo comprendieron jamás. Más aún, de 1895 a 1932 Lumière inventó verdaderamente el cinematógrafo total (1895: cinematógrafo; 1900: pantalla gigante; 1905: color; 1932-1934: relieve), pero nadie se preocupó de ello. El cinematógrafo total ha permanecido y permanece aún como una momia rodeada de fajas. De vez en cuando el cine le arranca una de sus fórmulas. Desde 1896 el invento se ha proseguido no ya en el arte de construir máquinas, sino en el arte de servirse de ellas. Los manipuladores han reemplazado a los inventores y se han convertido en los creadores.

Una vez realizada la creación, los perfeccionamientos sensoriales del sonido y del color coronaron el edificio.

El cine es el producto de una dialéctica en la que se oponen y se juntan la verdad objetiva de la imagen y la participación subjetiva del espectador. Enriquece a la segunda en una primera etapa (1900-1925) y, una vez constituidos los sistemas de participación, enriquece a la primera (1925-1955). Esta génesis, que no está terminada, enriquece y fortifica la presencia objetiva fuera del espectador (sobre la pantalla) y en él (en sus participaciones).

Presencia objetiva; a imagen del mundo real. Pero el mundo real tiene su savia, su sustancia. No necesita de nosotros para existir. La realidad trasciende nuestra subjetividad. La objetividad del mundo del cine necesita de nuestra participación *personal* para tomar cuerpo y esencia. Esta pulverulencia luminosa sobre la pantalla es como esos plasmas en polvo que, antes de añadirles agua, no son más que polvo.

Este mundo necesita de nuestra sustancia para vivir. En el momento de la participación, todos los personajes de la película están exteriormente determinados, aunque interiormente libres, tienen dos dimensiones, pero interiormente las tres; exteriormente son fantasmas, pero interiormente viven. Es decir, están *exteriormente* en las tres dimensiones, exteriormente corporales, exteriormente libres. Viven de la vida que nos es absorbida. Nos han tomado nuestras almas y nuestros cuerpos, los han ajustado a sus dimensiones y pasiones. Más bien somos nosotros quienes, en la sala oscura, somos sus fantasmas o ectoplasmas espectaculares. Muertos provisionalmente, miramos a los vivos...

6. El complejo de sueño y de realidad

Las participaciones subjetivas que se fijan sobre la imagen objetiva le dan alma y cuerpo: presencia objetiva. Sin embargo, entre la destrucción de los marcos objetivos del cinematógrafo y su restablecimiento por el espectador de cine, hay un hiato infinitesimal. A través de ese ojo de aguja se engancha toda la caravana mágica, introduciendo de contrabando el opio del mundo irreal.

Es cierto que la magia no puede desplegarse libremente, está encerrada en el mundo objetivo y sólo puede irrigarlo.

Pero la contradicción está allí, entre la visión, por ejemplo, del revólver cargado de amenazas animistas, más grande que una pieza de artillería y la constancia que lo restablece a sus 20 centímetros originales, al igual que entre la visión de rostros de dimensiones de la Isla de Pascua y la reducción jivaresca que les impone nuestra razón. Se reabsorbe o supera en la presencia objetiva, pero no es volatilizada. La constancia violada por las metamorfosis, la identidad racional violada por el doble, se han vuelto a cerrar, pero han sido violadas.

Por lo demás, en el espectador ingenuo, el universo onírico subterráneo sumerge de pronto al universo objetivo; los edificios huyen o se hunden en el suelo,[1] el enorme insecto en primer plano no es identificado con la mosca tsé-tsé, el cuchillo del herrero congolés reproducido en imágenes filmadas en planos cercanos, es más grande que el cuchillo real (Ombredane). Casos límites, pero que nos revelan que las apariencias fermentan bajo la evidencia racional, que la magia del cine borbotea bajo la rigidez perceptiva. El universo objetivo, si se sobreimpresiona en el universo onírico hasta casi borrarlo, no solamente sufre su radioactividad, sino que no lo anula totalmente. La simbiosis no ha abolido la dualidad profunda.

Así, la rotación de la Tierra alrededor del Sol, que se ha hecho evidente, nos hace olvidar, sin disolverla, la evidencia o más bien la apariencia anterior: La rotación del Sol alrededor de la Tierra; de ahí nuestra doble actitud con relación a un Sol que *sale* y que *se pone,* aunque lo sepamos inmóvil. De igual modo, la conciencia objetiva de la inmovilidad de las cosas nos hace olvidar, sin disolverlas, las prodigiosas e inaparentes apariencias de la pantalla. El doble Sol, satélite y astro, lo oculto y lo evidente, brillan sobre un universo a la vez *uno* y *doble.*

En el interior de la percepción, en el momento infinitesimal de la corrección objetiva, el cine tiende a suscitar una visión, en el sentido visionario del término. En ayuda de la fluidez de las formas en metamorfosis van los efectos artificiales de sombra y de luz. Se mantiene, pues, una cierta dualidad, que el cine ha mantenido voluntariamente. En el seno de la presencia objetiva, hace *percibir* (en el sentido práctico del término) y *da a ver* (en el sentido visionario).

Se puede, pues, asimilar este espectáculo tanto a la visión onírica como a la percepción práctica, *pero a condición de hacerlo conjuntamente.*

Los atributos del sueño. La precisión de lo real

Ya hemos indicado las analogías que emparentan el cine con el sueño: Las estructuras del filme son mágicas y responden a las mismas necesidades imaginarias que las del sueño; la sesión de cine revela caracteres parahipnóticos (oscuridad, hechizo por la imagen, relajación «confortable», pasividad e impotencia física).

1. Informes de la Colonial Film Unit, citados por S. Maddison, en *Revue Internationale de Filmologie,* tomo I, n.º 3-4, pág. 308.

Sin embargo, la «relajación» del espectador no es hipnosis; la impotencia del soñador es espantosa y feliz la del espectador porque sabe que asiste a un espectáculo inofensivo. El soñador cree en la realidad absoluta de su sueño absolutamente irreal.

El filme, por el contrario, tiene una realidad exterior al espectador: una *materialidad,* aunque sólo sea la impresión dejada sobre la película. Sin embargo, aunque percibido objetivamente, aunque es reflejo de formas y movimientos reales, el espectador reconoce el filme como irreal, es decir, imaginario. Las actualidades pierden su realidad práctica; los actos reales *originales* han pasado, están ausentes. El espectador sabe que ve una imagen y «descosifica» su visión para sentirla estéticamente. Así, con relación al sueño o a la alucinación —puros ectoplasmas «cosificados»—, el cine es un *complejo* de realidad y de irrealidad; determina un estado mixto, que cabalga sobre el estado de vigilia y el sueño. Cierto es que el espectador no se halla en estado de hipnosis, pero el ritmo autónomo alfa surgido de su cerebro y señalado por la electro-encefalografía es ya más amplio y regular...

Más próximo al cine se encuentra el sueño despierto, a caballo también entre la vigilia y el sueño. La segregación entre el soñador y su fantasía es mucho más intensa que en el sueño; mientras vivimos amores, riquezas, triunfos, seguimos siendo nosotros mismos en el otro lado del sueño, en las orillas prosaicas de la vida cotidiana. Una *lamparita* controla el desbordamiento de esos sueños diurnos, impidiéndoles disparatarse demasiado libre y fantásticamente. Pero, al igual que el sueño, el sueño despierto es una *closed vision,* cristalización en el vacío de los fantasmas de una subjetividad, mientras que el filme es una *opened vision,* abierta sobre el mundo, ya que está determinada también por él.

Más próximo al cine en cierto sentido, el sueño despierto se aleja de él en otro sentido: El desarrollo diurno esfuma, borra sus imágenes; es mucho más vaporoso que el sueño y que el filme.

Porque en el cine, como decía Paul Valéry, todos los atributos del sueño están revestidos con la precisión de lo real. El universo del filme está vertebrado permanentemente con la percepción objetiva y la conciencia de vigilia.

Además, las percepciones prácticas de la vida real están igualmente embebidas de participaciones afectivas y mágicas; regularizan apariencias que de una manera u otra la marcan; desarrollan procesos alucinatorios para dar forma total *(Gestalt)* a los signos fragmentarios que capta la mirada.

Sin embargo, en el cine, los procesos «alucinatorios» están más desarrollados que en la vida práctica, puesto que de simples manchas luminosas proyectadas en la pantalla se desprende una presencia objetiva total. La percepción está menos liberada de la subjetividad. Ésta no hace más que humedecer, pero impregna profundamente las cosas. La práctica ahoga la visión bajo la percepción; el cine reanima la visión bajo la percepción.

Cine y visión del mundo primitivo

En este sentido, el universo del cine puede aproximarse al de la percepción primitiva.

Los procesos psíquicos que entran en juego tanto en el caso de la visión mágica como en el de la percepción práctica, están mucho menos diferenciados en los primitivos que en los «civilizados».

Eso no quiere decir que la percepción práctica esté en ellos subdesarrollada; las experiencias de Ombredane y la experiencia del pollo nos han mostrado que incluso puede estar más agudizada que la nuestra. Pero la visión mágica que le acompaña es, por lo menos, de la misma fuerza. Por ejemplo, los primitivos cazadores saben muy bien que hay que fabricar flechas y lanzas para matar la caza, y practican esta industria y este arte con extrema precisión. Practican igualmente, sobre la imagen del animal, el hechizo previo, los ritos miméticos propiciatorios. Practican los ritos mágicos de caza, pero cazan realmente. Lo uno no dispensa lo otro, pero lo respalda y apadrina.

Los marcos de la percepción práctica están fijos, pero igualmente abiertos a lo fantástico y, recíprocamente, lo fantástico tiene todos los caracteres de la realidad objetiva. Levy-Bruhl ha demostrado que los primitivos, aunque crean que un brujo ha matado a uno de sus parientes, no dejan de saber que éste ha sido destrozado por un caimán en el río. Todo objeto, todo acontecimiento real, abre una ventana a lo irreal; lo irreal tiene que ver con lo real. Cotidiano y fantástico son la misma cosa de doble cara.

Somos nosotros quienes escindimos la unidad contradictoria de lo práctico y de lo mágico, o más bien de lo que llamamos práctico y mágico, mientras que herramientas, vestidos, máscaras, imágenes, existen y actúan sobre los dos registros.

La evolución histórica ha trabajado para decantar y disociar los dos órdenes, circunscribiendo el sueño, la alucinación, el espectáculo y la ima-

gen, como tales y a reconocerse sin más, localizar y fijar la magia en la religión, para desenredar la percepción práctica. Al mismo tiempo, la estética y el arte, herederos quintaesenciados de la magia, de la imagen, del sueño, de la religión, han procurado constituirse en dominios cerrados; ellos son las grandes reservas de lo imaginario, como esas regiones de África o de América en las que se salvaguarda de la naturaleza y de los hombres la antigua verdad salvaje.

Sin embargo, esta diferenciación no es ni ha sido nunca absoluta, completa o radical. Es evidente que los marcos de la percepción práctica no están ausentes de la visión imaginaria, lo real sigue presente incluso en la extravagancia del sueño. Incluso en *Alicia en el país de las maravillas,* la constancia y el principio de contradicción están respetados en la medida capital que permite el relato, el discurso.

Inversamente, ya lo hemos visto, la percepción práctica implica aún, atrofiados, los procesos imaginarios y está parcialmente determinada por ellos. Además, y sería engañarse no reconocerlo, el gran bosque mágico abarca siempre los dominios del sexo y de la muerte. Todo nuestro mundo práctico está rodeado de ritos y supersticiones;[2] lo imaginario está siempre latente en los símbolos y reina en la estética; las alucinaciones son siempre posibles en cada desfallecimiento de la percepción. Las emociones enredan de pronto las diferencias y confunden las dos realidades. Nuestros amigos, nuestras pertenencias, nuestros bienes, nuestros males, mezclan de nuevo los dos órdenes.

Nuevos sincretismos mágico-afectivo-prácticos se reconstituyen como en el amor.

Como en el cine...

El cine opera una especie de resurrección de la visión primitiva del mundo al volver a encontrar la superposición casi exacta de la percepción práctica y de la visión mágica —su conjunción sincrética. Evoca, permite, tolera lo fantástico y lo inscribe en lo real. «*Renueva* —dice muy exactamente Epstein— el espectáculo de la naturaleza y el hombre vuelve a encontrar allí algo de su infancia espiritual, del antiguo frescor de su sensibilidad y de su pensamiento, de los choques primitivos de sorpresa que han provocado y dirigido su comprensión del mundo. La explicación que se impone al espectador pertenece al viejo orden animista y místico».[3]

2. «¿La magia? No sé qué es», decía, entre un rito y una devoción, un racionalista célebre. Así se esconden bajo un pseudorracionalismo los que temen que el proyector de la razón ponga a plena luz la máscara totémica que tienen en la cara.

3. J. Epstein, *Cinéma du diable,* pág. 178.

El objeto, es decir, el producto mismo de los procesos de abstracción a través de los cuales el hombre arranca a la subjetividad antropo-cosmomórfica fragmentos de naturaleza, para transformarlos en cosas, es decir, en *utilidades*; el objeto, *sin perderse a sí mismo*, se vuelve a introducir en la gran viscosidad de las participaciones.

En *Le Cinématographe vu de l'Etna*, Jean Epstein, con un curioso rodeo, descubre en los objetos del cine la misma condensación de alma que en los objetos mágicos y sagrados. «Esas vidas que crea, al hacer salir los objetos de las sombras de la indiferencia a las luces del interés dramático, esas vidas son parecidas a la vida de los amuletos, de los objetos amenazadores y tabúes de ciertas religiones primitivas. Creo que si se quiere comprender cómo un animal, una planta o una piedra pueden inspirar respeto, temor u horror, tres sentimientos principalmente sagrados, es preciso verlos vivir en la pantalla».

Las analogías muy vivas entre el cine y la visión del mundo primitivo no se pueden seguir hasta la identificación. Para el primitivo, la magia está «cosificada». En el cine está liquidada, transmutada en sentimiento. Inversamente, la percepción de los primitivos es práctica; linda con lo real, lo sufre y lo transforma concretamente. La percepción del filme se efectúa en el seno de una conciencia que sabe que la imagen no es la vida práctica; los mecanismos de percepción objetiva están en movimiento, pero no están colgados del árbol motor de transmisión. Vuelven al punto muerto, no al vacío, y transforman su energía en calor afectivo. *La conciencia estética impide a la verdad objetiva integrarse en lo serio de la práctica.*

La estética, veladora y soñadora

La visión estética es la de una conciencia desdoblada, a la vez participante y escéptica. La actitud estética se define exactamente por la conjunción del saber racional y de la participación subjetiva. Es la clave de bóveda de la situación espectacular, que confunde afectivamente el sujeto y el espectáculo, pero los disocia prácticamente.

Veladora, la estética «descosifica» (subjetiviza) la magia del cine y al mismo tiempo diferencia el cine tanto del sueño como de la visión primitiva. Soñadora, desvía fuera de la práctica la percepción de vigilia, hacia lo imaginario y las participaciones afectivas. Soñadora y veladora a la vez, la estética es lo que une sueño y realidad, lo que diferencia al cine tanto del sueño como de la realidad.

La visión onírica es prisionera de la percepción diurna, pero ésta está castrada por una conciencia de irrealidad. La objetividad se encuentra a su vez prisionera de una participación afectiva. Se halla presa entre la visión mágica y la visión estética. Así, el espectador, que *realiza* el filme, le confiere todas las racionalizaciones de la percepción; irrealiza al mismo tiempo esta realidad que acaba de fabricar, la sitúa extraempíricamente, la vive afectiva y no prácticamente, interioriza sus respuestas en lugar de exteriorizarlas en actos.

Esta irrealidad no destruye la realidad: «La realidad aparente no se ve debilitada ni alterada por saber que no es más que una ilusión».[4] Esta realidad no disipa la irrealidad. Más aún: Esta realidad está fabricada por las potencias de ilusión, de igual modo que esas potencias de ilusión han nacido de la imagen de la realidad.

Dialéctica incesante en el seno de un extraordinario complejo de lo real e irreal. Lo irreal mágico-afectivo está absorbido en la realidad perceptiva, irrealizada ella misma en la visión estética...

El complejo de real e irreal

...Subjetividad y objetividad no solamente están superpuestas, sino que renacen constantemente una de la otra, ronda incesante de subjetividad objetivante, de objetividad subjetivante. Lo real está bañado, rodeado, llevado por lo irreal. Lo irreal está amoldado, determinado, racionalizado, interiorizado por lo real.

El cinematógrafo, Jano bifronte, presentaba lo irreal y lo real en la misma unidad indiferenciada. La imagen objetiva era un espejo de subjetividad. No era de lo real y de lo maravilloso (fotogenia), sino de lo maravilloso *por ser* real, de lo real *por ser* maravilloso. Una ilusión de la realidad. Una realidad de la ilusión. El cine ha conservado y exaltado esta virtud que da «a los paroxismos de existencia un carácter sobrenatural».

Sin embargo, la originalidad revolucionaria del cine es la de haber disociado y opuesto, como dos electrodos, lo irreal y lo real. Méliès realizó la primera escisión. Un universo mágico entró en contradicción con el universo objetivo. Lo fantástico se opuso a lo documental. Fantástico y documental, apartándose y derivando uno del otro, descubrieron un teclado intermedio que permitía todas las combinaciones.

4. A. Michotte van Den Berk, «Le Caractère de "réalité" des projections cinématographiques», en *Revue Internationale de Filmologie*, tomo I, n.° 3-4, págs. 250 y sigs.

El 16 de marzo de 1902, el primer programa de la primera sala de cine propiamente dicha: El «Electric Theatre», de Los Ángeles, abarcó ya todo el campo que va de lo real a lo irreal: *El presidente Porfirio Díaz*, *Corrida de toros*, *Viaje a la luna* (Le Voyage dans la lune, 1902), *Viajes de Gulliver* (Voyages de Gulliver, 1902), *El reino de las hadas* (Le royaume des fées, 1903). Después, los programas presentaron a la vez noticiarios, documentales, dibujos animados, films de ficción... etc.

No solamente cada programa abarca toda la extensión del complejo de real e irreal, sino que cada filme está polarizado de una parte por el realismo de los objetos y de las formas, y de otra por el irrealismo de la música. Entre esos dos polos, el *filme de ficción*, que es el producto tipo del cine, su secreción universal, abre un dominio en el que se mezclan y combinan lo verdadero, lo verosímil, lo idealizado, lo fantasioso y lo increíble. No es más que un término medio entre lo fantástico y lo documental, el gran complejo en el seno del cual se desarrollan, se constituyen, se destruyen múltiples complejos. Son trozos de irrealidad y de realidad que se yuxtaponen en el filme de ficción para formar un *puzzle*, heterogéneo en sus partes, curiosamente homogéneo en su totalidad. *Todo ocurre como si la exigencia de realidad no fuera uniforme para todo lo que compone un mismo filme.*

Los objetos y las formas

No es nuestro propósito describir y analizar el film de ficción en sí, sino servirnos de él como ejemplo de sincretismo dialéctico de irreal y real que caracteriza el cine.

En un polo de este sincretismo, las formas objetivas. Salvo en lo tocante al dibujo animado,[5] que es francamente fantástico, el cine ha permanecido hasta ahora intransigente sobre el respeto hacia las apariencias «reales». El mago de lo irreal, el propio Méliès, planteó sin equívocos la regla de oro de la verdad de las cosas: «*Todo es necesario para dar apariencia de verdad a cosas enteramente ficticias.* En las cuestiones *materiales*, el cinematógrafo debe hacerlo mejor que el teatro y no aceptar lo convencional».[6] Mientras que el teatro puede (y aún debe, se dice) con-

5. Y las tentativas de cine no figurativo, las últimas de las cuales son las de Norman McLaren, con frecuencia admirables, pero que no llegan a aminorar el imperio de la imagen fotográfica.

6. G. Méliès, «Les Vues cinématographiques», en *La Revue du Cinéma*, n.º 4-5.

tentarse con telas de fondo y signos convencionales, el cine necesita *objetos* y un medio aparentemente auténticos. Su exigencia de *exactitud corporal es fundamental.* Mientras que el filme admite una voz postsincronizada, una intriga extravagante, una orquesta al fondo de una mina y un rostro de *vedette* invulnerable a la mancha del carbón, no admitiría una grúa que no tuviera la forma material de grúa, o un pico que no tuviera la forma material de pico.

El objeto no puede sufrir ningún atentado a su objetividad. La gran influencia de *El gabinete del doctor Caligari* (Das Kabinett des Dr. Caligari, 1919) no ha podido impedir el fracaso total del decorado subjetivo. La lección expresionista fue retenida por la fotografía, pero negada por el objeto mismo. La cámara puede jugar libremente con las formas, pero no el decorador.

La cámara puede y debe ser subjetiva, no el objeto. El cine puede y debe deformar nuestra toma de vista sobre las cosas, no las cosas. Hay, pues, una exigencia absoluta, universal, del decorado «real»; de ahí, falsa paradoja, los estudios gigantescos, encargados de fabricar sin descanso las apariencias de esta realidad.

Los decorados, los objetos, los trajes, aunque deben ser mucho más verosímiles que en el teatro, pueden ser mucho menos verdaderos —la palabra es de Bilinsky. El cine usa maquinaciones y astucias mucho más artificiales que el teatro, pero que *engañan a la vista* con mucha más eficacia. Se puede soñar con este «realismo» fundado en el engaño de algunas formas aparentes; lo que el espectador cree ver objetiva, corporalmente, es precisamente lo trucado. Ése es el extraño destino del cine: Fabricar ilusión con seres reales, fabricar realidad con ilusión de cartón-piedra.

La exigencia de realidad objetiva ha determinado una tendencia general a lo «natural», que ha contaminado al propio teatro. El juego del actor que aún se resentía de la posesión sagrada, de la desmesura trágica, su rostro maquillado que todavía era una máscara, sus trajes de pompa y solemnidad, han entrado en el circuito naturalista.[7] Gestos, movimientos, diálogos, tienden a participar de la verdad del objeto, es decir, a parecerse a los gestos y movimientos de la vida cotidiana. Hay pocos filmes en verso, muy pocos filmes óperas y la mayoría transcritos de la escena *(Hamlet* [1948], *Le Médium* [1952]), muy pocos incluso de *Alejandro Nevsky.*

La objetividad de las formas aparentes hace, pues, irradiar lo natural

7. «El traje de la menos importante *girl* del Casino de París está realizado con mayor libertad imaginativa que el traje más fantástico adaptado para la más libre realización cinematográfica», dice B. Bilinsky.

en todo el universo del filme de ficción. El realismo formal es soberano, total, y sólo afloja su abrazo para triunfar mejor. Así, en la representación del sueño, el decorado puede hacerse expresionista, simbólico, poblado de objetos desconocidos o simplemente incongruentes; *pero por eso mismo el filme diferencia su universo del sueño; nos indica indiscutiblemente que su universo es el del estado de vigilia y que lo que marca la diferencia entre los dos mundos es la objetividad, la corporalidad, la racionalidad de las cosas.*

Sin embargo, el objeto soberano está roído en el interior y cercado en el exterior. Está trabajado en el interior por su propia objetividad. La exigencia de racionalidad y de identidad que fundamentan la visión objetiva llega con frecuencia hasta reducir las formas a su tipo identificador medio. «No es el vestido de última moda el que hará pasar de moda al filme, sino un vestido que tome prestado lo esencial de la línea contemporánea. Esta estilización es necesaria en los planos rápidos; máximo de sugestión o mínimo de tiempo».[8] El objeto típico es el objeto sobre-objetivado de alguna manera. Pero la esencia de lo real puede transformar la forma en signo convencional y finalmente volverse contra lo real; los paisajes tipo, los trajes tipo, etc., pierden toda verdad.

Por otra parte, el flujo de participación que arrastra a las formas, si no puede directamente corroerlas, dispone al menos de la *elección* de los objetos para idealizar o *miserabilizar* la realidad; los vestidos de las «estrellas» son aparentemente reales, pero llevados en función del mito propio de la *vedette*, al igual que de la escena a interpretar. Se elegirán los objetos agradables, lujosos o sórdidos para lograr el ambiente. Los objetos y decorados así elegidos, residencias opulentas o carros de bohemios, podrán encorvar el realismo hacia el irrealismo con mayor seguridad que la partitura musical.

Lo irreal no puede determinar sus formas, pero puede controlar la elección de los objetos; puede envolverlos con un halo, acicalarlos con un ungüento impalpable. La objetividad de los seres y de las cosas está cercada por la incesante subjetividad de las sombras e ilusiones. El tabú realista desaparece bruscamente en la frontera del objeto y deja de hacerse respetar en favor de los juegos de sombras y de luces. La noche del cine —a veces era azul en los filmes mudos— es una noche convencional, una noche estética en la que siempre se puede ver oscuramente lo claro y claramente lo oscuro. El encendido de una candela ilumina una pieza. Sombras y luces, unas y otras exageradas, estilizadas, son otros tantos ataques a la verdad

8. B. Bilinsky, «La Costume», en *Art Cinématographique*, n.° 6, pág. 46.

empírica, pero aceptados. Además, para acentuar o hacer brotar la cualidad subjetiva de la imagen, la puesta en escena hace uso frecuentemente del desdoblamiento, por medio del espejo o la interposición de vidrios entre el espectador y las cosas. Hay que generalizar, más allá del filme alemán, las observaciones de Lotte H. Eisner a propósito de los «perpetuos reflejos de los objetos o personas sobre una superficie vidriada»... «lisa superficie de los vidrios... vidrios de autos, *ballets* vidriados de las puertas-tambores, pavimentos mojados, reflejos de los espejos de los lavabos...».[9]

Las sombras y luces transfiguran incesantemente rostros y decorado. Incesantemente los efectos reflejos se interponen. Portadores de lo fantástico latente, son los pertrechos ordinarios del filme «realista» y rondan fantasmalmente, acompañados de vientos y tempestades, la fortaleza de la objetividad.

Y en el corazón mismo de esas formas objetivas penetra la gran participación antropo-cosmomórfica. Los objetos cobran alma y vida. En el seno del realismo florece el animismo.

Un complejo de realidad y de irrealidad se cristaliza alrededor de las formas objetivas. Éstas se orientan imperturbablemente hacia el polo de lo real. La fuerza de irradiación de este realismo objetivo se difunde con exigencia de «natural» en el conjunto del filme de ficción. «Una potencia de realidad se desprende de la pantalla», como dice Bela Balazs. Pero, al mismo tiempo, elecciones artificiales determinan la presencia del objeto. Éste puede estar reducido a su *núcleo* o prototipo. Alrededor de él danzan los fuegos fatuos, sombras y luces; delante y detrás de él, espejea la imagen de su propia imagen. Lo maravilloso rodea lo natural igual que un halo. Una incesante dialéctica liga esos diferentes estados de la realidad y de la irrealidad hasta la completa reversibilidad, en la que el objeto se hace alma.

Sonido y música

En el dominio del sonido, el complejo de realidad e irrealidad se ha constituido alrededor de la irrealidad musical. La vida real está evidentemente desprovista de efluvios sinfónicos. Sin embargo, la música, que acompañaba ya al filme mudo, se ha integrado en la cinta sonora. Esta exigencia de musicalidad está en el polo opuesto de la exigencia de objetividad. En esta extraordinaria contradicción entre el ojo y el oído, el segundo se entretiene en lo que el primero no podría permitir.

9. L. H. Eisner, *L'Écran démoniaque*, págs. 114-125.

La cinta sonora está llena de atentados contra esta realidad aparente, tan bravamente salvaguardada en la representación de los objetos. La palabra no llega de la boca de los personajes, sino de un micrófono exterior a la pantalla. La adecuación de las palabras al movimiento de los labios queda rota con la posterior sincronización y el doblaje. Las voces sin convicción del filme doblado desmienten un «natural» que, sin embargo, es esencial. Los personajes llegan incluso a cambiar de voz y de idioma, según canten o hablen.

El oído es tolerante, mientras que el ojo es intransigente. El 80% de los espectadores franceses prefieren las películas dobladas a las versiones originales.[10] Charles Ford dice que «en Italia, hasta 1940, las películas dobladas estaban mal sincronizadas, sin que eso incomodara al público».[11] El doblaje quizá ha mejorado ligeramente, pero el asincronismo continúa. Numerosas secuencias e incluso numerosos filmes, como *La Strada* (1954), se han rodado en mudo y sincronizado después. El resultado desmañado no molesta al espectador.

Jesús, Nerón, Alí Babá, con trajes y decorados que se esfuerzan en ser históricamente fieles, hablan en francés, inglés o ruso. La inteligibilidad pasa delante de la objetividad. Pero lo arbitrario de la convención lingüística no es sentido en modo alguno. De igual manera, la música de película sale de los goznes de la realidad sin que esta tradición violente la impresión de realidad. Más aún —concurrentemente a la dialéctica que transforma en subjetividad la objetividad de las cosas— la subjetividad de la música consolida y aumenta esta objetividad.

Un complejo de irreal y de real rodea el polo mismo de la irrealidad de la música. Del objeto a la música, dos complejos que se oponen pero que se parecen, alimentados por incesantes traslados, transmutaciones, reconversiones que el desarrollo del filme pone en acción.

Ficción

Ese desarrollo se produce por medio de la ficción en la gran mayoría de los grandes filmes. El filme de ficción es el producto tipo del cine universal. Repitámoslo para sacudir la evidencia de esta verdad y hacerla aparecer en su extrañeza: el cine europeo, norteamericano, incluso soviético, japonés, hindú, latinoamericano, egipcio y muy pronto el negro africano, se

10. *Étude du marché du cinéma français*. CNC, 1954.
11. C. Ford, «Le Doublage», en *Cinéma d'aujourd'hui*, pág. 91.

han desarrollado, se desarrollan y van a desarrollarse con filmes de ficción.

La ficción, como su nombre indica, no es la realidad, o más bien su realidad ficticia no es otra que la irrealidad imaginaria. La capa imaginaria puede ser delgada, translúcida, apenas un pretexto sobre la imagen objetiva. Puede, inversamente, envolverla con una ganga fantástica. A tantos tipos de ficción (o géneros de filme) corresponden otros tantos grados de irrealidad y de realidad. Cada tipo de ficción puede definirse según la libertad y virulencia de las proyecciones-identificaciones imaginarias con respecto a lo real, es decir, a fin de cuentas, según su sistema complejo de credibilidad y de participaciones. Dicho de otro modo, necesidades afectivas y necesidades racionales se unen arquitectónicamente para constituir complejos de ficción. Esas necesidades están diversamente determinadas según las épocas de la vida, de la sociedad, de las clases sociales, etc... Al mismo tiempo, las tendencias dominantes de la ficción nos aparecen como otras tantas líneas de fuerza culturales. Pasamos insensiblemente del plano antropológico al plano histórico y sociológico.

Así, lo fantástico, que florece en la infancia de la humanidad como en la infancia del arte, responde en el seno de nuestra civilización burguesa a las necesidades de una edad mental menor de doce años (René Zazzo). Antes de los doce años y ya más o menos desprendidas las fijaciones animales, las preferencias de los niños van a los dibujos animados, marionetas, decorados legendarios o acciones extravagantes. Una encuesta de Kathleen Woolf y Marjorie Fiske sobre los *comics* nos muestra que, después de la etapa de los animales y antes de la de las aventuras, se sitúa la de lo fantástico (fantasmas).[12] Parece igualmente que entre los tres géneros de filmes preferidos por los muchachos y muchachas menores de doce años, el único común es el filme de fantasmas.[13]

Viene luego la edad en que lo fantástico cae en descrédito; se deja de creer en él, se le desprecia. A partir de los diez, doce años, como han demostrado Bianca y René Zazzo, se afirma una necesidad de racionalización y de objetivación. En adelante la eficacia máxima y la euforia óptima de la participación tienen por marco las intrigas llamadas «realistas», aunque descabelladas. Los muchachos se desinteresan tanto de lo fantástico como del sueño y prefieren los actores y los medios reales a los di-

12. Encuesta de Kathleen Woolf y Marjorie Fiske, «The children talk about comics», en *Communication research* (1948-1949), págs. 3-50.

13. J. P. Mayer, *Sociology of film*, los muchachos prefieren: *Cow-boys*, detectives, fantasmas; las jóvenes: Amor, fantasmas y dibujos animados.

bujos animados, marionetas y decorados míticos. «Es demasiado infantil», dicen esos inocentes que no saben ni quizá sabrán nunca que el realismo esconde la chiquillada adulta.

Viene por último o puede venir la edad del adelantamiento de las etapas, es decir, de su conservación conjunta, en la que el poder de acomodación de una proyección-identificación, sin prejuicios ni restricciones, es bastante flexible para adaptarse a todos los géneros, gustar tanto lo fantástico como el realismo, la candidez como la sutilidad.

El cine ha nacido en el seno de una civilización en la que lo fantástico estaba ya relegado en el *children's corner*. Sin embargo, la historia del cine no se abstiene en modo alguno de volver a comenzar la filogénesis imaginaria; su momento primero es el de lo fantástico. Pero ese momento está acelerado e inacabado como en un proceso embriogenético. Podemos seguir la huella de los múltiples y convergentes procesos que desintegran, interiorizan, racionalizan lo fantástico para transformarlo en *fantasía* o novelesco.

Podemos ver todos los *trucos* mágicos de Méliès convertirse en las técnicas clave del cine-novela (sobreimpresiones, fundidos, encadenados, *travellings*, primeros planos, etc.), los juegos fantásticos de la sombra y del doble transformarse en técnicas genéricamente llamadas «fotografía». Vemos los contenidos de los filmes deslizarse de lo sobrenatural a lo prodigioso.

El *Fantomas* simboliza el paso de lo fantástico a la fantasía: Fantomas lleva el nombre de uno de los espectros, pero no es uno de ellos; los cortinajes se estremecen, las sombras se agitan, las puertas se abren misteriosamente, pero todo ello se explica *naturalmente*. *Los misterios de Nueva York* (The exploits of Elaine, 1915) traducen este mismo paso de lo mítico a lo misterioso. Las películas de Douglas Fairbanks, extravagantes de acrobacia, están en el límite de lo fantástico —e incluso a veces vuelven a él de nuevo *(El ladrón de Bagdad* [The thief of Bagdad, 1924]*)*. Cada brote de lo fantástico va seguido por una recuperación fantasista. A *Nosferatu, el vampiro* (Nosferatu, 1922) sucede el vampiro sacado de los «sucesos» *(M* o *El vampiro de Düsseldorf* [M, 1932]*)*.

Lo fantástico sólo puede pasar con armas y bagajes al seno de la fantasía bajo el encubrimiento justificador del sueño, de la alucinación, de la locura o de lo cómico. Entra entonces en el circuito racional. El espanto se hace visión de espanto y el mismo *Doctor Caligari* ha de ser «explicado» como un sueño de demente. La magia se convierte en la alucinación de *Días sin huella* (The lost week-end, 1945) o en el sueño de *Recuerda* (Spellbound, 1945). La voz invisible, cavernosa o cuchichea-

da no es ya la del doble, sino la voz de la conciencia; las imágenes molestas y turbadoras, las músicas agudas y punzantes que nos hacían entrar en el reino de los fantasmas y de la muerte, nos introducen en adelante en la subjetividad del sueño. El «no era más que un sueño» es una de las fórmulas más usadas para doblegar el filme a la participación racional del espectador y viceversa (*Françoise 1ère* [1936], *Okey Nerón, Un yanqui en la corte del rey Arturo* [A Yankee in King Arthur's court, 1949]). Llamaradas de lo fantástico, como esa inaugurada con *El fantasma va al Oeste* (The ghost goes West, 1935) y luego con *La pareja invisible,* suelen ir acompañadas de un indispensable humor, adaptado a una proyección-identificación que sólo puede volver a encontrar su antigua alegría en el seno del escepticismo.

El carácter esencial de la fantasía es la *racionalización* de lo fantástico. Múltiples son las racionalizaciones posibles y diferentes según el género de los filmes: Cómicos o trágicos, de aventuras, policíacos, etc... Así, por ejemplo, el misterio policíaco pertenece a lo fantástico mientras el detective no aporte la racionalidad; en apariencia ha habido fantasmalidad, ubicuidad, brujería hasta el restablecimiento de la identidad (destrucción de la coartada) y el triunfo de la causalidad racional (descubrimiento del móvil). Lo fantástico se racionaliza igualmente en el filme de aventuras. En un primer grado los azares, coincidencias, misterios del nacimiento, predicciones que se realizan, gemelos (dobles), invulnerabilidad del héroe, rozan aún lo fantástico. En un segundo grado, no es más que un halo mágico lo que se desprende de las hazañas ligeramente sobrehumanas de los héroes y de las coincidencias ligeramente providenciales del filme.

Cuanto mayor es la racionalización, más realista es el filme. La magia se ha hecho subterránea, se ha ocultado y envuelto, es decir, se ha disuelto. El mito está más o menos profundo, más o menos diestramente llevado a las normas de la objetividad o envuelto de verosimilitud. Ora la magia está efectivamente destruida, ora no está más que escondida detrás de mil pequeños toques stendhalianos de objetividad y racionalidad. Lo más frecuente es que haya a la vez destrucción y ocultación.

El realismo, ese rechazo de la falsedad para adherirse mejor a la ficción, es la garantía dada a una conciencia que se avergüenza de alistarse en la magia *y que ya no puede soñar libremente en el estado de vigilia.* En el estado de vigilia es necesaria una cierta verosimilitud para dejarse coger en el sueño. Es necesario que la proyección-identificación sea constantemente alentada por un tímido «eso podría ocurrirme». Necesita garantías de autenticidad. Los modernos Tomás de las salas oscuras ya no pueden creer con el candor de los inocentes.

La fantasía racionaliza y objetiva la magia, pero conserva el núcleo subjetivo de ella. El realismo es la apariencia objetiva de la fantasía, pero la ficción es su estructura subjetiva. La fantasía debe tener la apariencia de la objetividad y las estructuras de la subjetividad. Su carácter propio es suscitar un clima mágico en el seno de un cuadro de explicaciones racionales (realistas).

En el seno de la fantasía realista, el encuentro y la amalgama de la magia y de la racionalización abre el complejo de alma; la vida y las aventuras del alma, el amor, como primer impulso, ilumina las pantallas.

La fantasía es, pues, la ficción preponderante del cine. Constituye un verdadero complejo de lo real y de lo imaginario, una especie de proteína de alma en la que las necesidades afectivas y racionales han encontrado un cierto equilibrio molecular. Este complejo es mantenido por la adhesión masiva de los espectadores e, inversamente, por las deserciones masivas cuando se rompe el equilibrio. Todo ataque a su «realismo», al igual que, inversamente, todo exceso de realidad, una suspendiendo la adhesión racional, otra deseando la participación afectiva, se descalifican a sí mismas: las reticencias, las molestias, las protestas, el desafecto, hacen estadísticamente de dique a un verdadero impulso tanto del documental de largometraje como del filme fantástico.

En el interior de esas fronteras, el complejo de fantasía es múltiple, heterogéneo. Por ejemplo, los personajes de un mismo filme no tienen todos la misma cualidad de realidad; una extraña decantación distingue los primeros y los segundos papeles. Éstos, racionalizados según un tipo medio o género, verdaderos «estereotipos», son «utilidades», reducidos al rango de objetivos dotados de vaga subjetividad. Por el contrario, las normas y las servidumbres de la vida real tienden a evaporarse al contacto con los héroes. Estos constituyen los arquetipos de una humanidad ensalzada. Como decía François Ricci, «hombres verdaderos, pero más fuertes, más diestros, más seductores —verdaderas mujeres, pero más hermosas, de cejas más arqueadas, de piernas mejor formadas».[14] El cine exige con frecuencia lo que descuida el teatro, la belleza de los cuerpos y de los rostros. Al igual que la belleza de las almas, el *star-system* convierte esas idealizaciones en divinizaciones...

Complejo de lo real y lo irreal, la fantasía se integra en ese complejo polimorfo de lo real e irreal que es el filme. En el realismo o irrealismo del filme hay una totalidad dialéctica en las formas múltiples. Lo verídi-

14. F. Ricci, «Le Cinéma entre l'imagination et la réalité», en *Revue Internationale de Filmologie*, tomo I, n.º 2, pág. 162.

co, lo verosímil, lo increíble, lo posible, lo idealizado, lo estilizado, los objetos en sus formas y la música informe, se mezclan según infinitas posibilidades de dosificación.

Esas posibilidades infinitas se fijan y cristalizan en sistemas de ficción que varían, evolucionando desde los orígenes del cine se multiplican según las necesidades. Su *cristalización* permite, más allá del incesante movimiento browniano de lo real e irreal, captar la determinación sociológica del filme. Repitámoslo: Todo sistema de ficción es, *por sí mismo,* un producto histórico y social determinado. Los dos arcos aparentemente intangibles entre los cuales pasa la ola mezclada de realidad y de irrealidad fílmica —la objetividad fotográfica y la subjetividad musical— están históricamente determinados; es posible una nueva época, un nuevo arte del cine que ignore la música o la exagere, que desobjetivice o desubjetivice los objetos... Además, las cristalizaciones fílmicas están incesantemente en movimiento, ya que precisamente son sensibles a las transformaciones del mundo real; éstas actúan como emisiones radioactivas que desequilibran y vuelven a equilibrar el sistema con mutaciones químicas o formaciones de isótopos.

Si lo importante, desde el punto de vista sociológico, es la determinación de los sistemas; lo esencial, desde el punto de vista antropológico, es la posibilidad infinita de lo irreal y de lo real.

Cuando el cine se diferenció del cinematógrafo abriendo de par en par los brazos del sueño y de la vigilia, desplegó, en esta ruptura y en esta oposición, un campo de extrañas complementariedades, de incesantes mutaciones, de irresistibles reversibilidades; los rostros se hicieron paisajes, los paisajes rostros, los objetos se cargaron de alma, la música dio cuerpo a las cosas. El espectador se puso a navegar en un océano infinito, sometido a vientos contradictorios y mudables que lo arrastran y lo llevan hacia la pantalla, para adherirlo afectivamente a su visión y lo alejan de ella para restablecer la distancia objetiva. Esas transmutaciones y esos remolinos, en los que se sueldan sueño y realidad, uno renaciendo de la otra, son la *especificidad del cine,* de la que tan ardientemente se busca su esencia exquisita, cuando su esencia es su no-esencia, es decir, el movimiento dialéctico. *El cinematógrafo era la unidad indiferenciada o naciente de lo irreal y de lo real. El cine es la unidad dialéctica de lo real y de lo irreal.*

Visión madre

También aquí aparece la pureza antropológica del cine. Abarca todo el campo del mundo real que pone al alcance de la mano y todo el campo del mundo imaginario, ya que participa tanto de la visión del sueño como de la percepción de la vigilia. El campo antropológico que va del yo objetivo (el doble) al yo subjetivo (sentimiento de sí, alma); del mundo subjetivo (antropo-cosmomorfismo) al mundo objetivo (percepción práctica), está virtualmente en el *campo de la cámara.*

Acumulador de la cualidad mágica y de la cualidad objetiva, portador de todos los desarrollos mágico-afectivos posibles, el cine es como una especie de gran matriz arquetípica que contiene en potencia embriogenética todas las visiones del mundo. De ahí su analogía con la visión-madre de la humanidad (concepción primitiva del mundo).

Sin embargo, al contrario de ésta, la visión del cine se ha apartado de la práctica. Está englobada en la estética. Corresponde a la gran *estética-madre,* la que abarca todos los espectáculos de la naturaleza y todo el campo de lo imaginario, todos los sueños y todos los pensamientos. *Si la estética es el carácter propio del cine, el cine es el carácter propio de la estética: El cine es la mayor estética posible.* Lo que no significa que el cine sea superior a otra forma de arte, sino que, al ser más amplio el campo estético del cine, tolera el mayor número de formas artísticas posibles y permite, idealmente, las obras más ricas.

Entre todas las posibles estéticas y visiones del mundo, los filmes eligen y determinan las que están determinadas por las necesidades humanas actuales. Se desprende una visión dominante, un complejo preponderante de lo irreal y de lo real. La antropología nos lleva insensiblemente a la historia...

7. Nacimiento de una razón. Floración de un lenguaje

La imagen no es más que una abstracción; unas formas visuales. Esas formas visuales son suficientes para que se reconozca la cosa fotografiada. Son *signos*. Pero, más que signos, son símbolos. La imagen *representa* —la palabra es justa—; restituye una presencia.

En efecto, es simbólica toda cosa que sugiere, contiene o revela otra cosa o más que ella misma. El símbolo es a la vez signo abstracto, casi siempre más pobre que lo que simboliza, y presencia concreta, ya que sabe restituir la riqueza de ella. El símbolo es en cierta manera la abstracción concreta. La abstracción simbólica comienza en el fragmento o en la pertenencia desprendidos de su conjunto, como el mechón de cabello, el pañuelo o el perfume; va hasta la representación analógica (imagen en todos los sentidos del término) y el signo convencional (como el símbolo político o religioso). Esas abstracciones significativas son simbólicas precisamente porque el mechón de cabello, pañuelo, perfume, foto, metáfora, cruz, comunican no solamente la

idea, sino la presencia de aquello de que no son más que fragmentos o signos.

Toda cosa, según la óptica con la que se le considere, puede en un momento dado convertirse en símbolo. La imagen es simbólica por naturaleza, por función.

Del símbolo al lenguaje

El cinematógrafo, con su imagen única, no comportaba más que un símbolo único. Al igual que la molécula original de hidrógeno ha estallado y se ha diferenciado para dar origen a todas las combinaciones de la materia, el plano único y elemental del cinematógrafo ha estallado para dar origen a todas las posibles combinaciones simbólicas. Cada plano se convierte en un símbolo particular. Nuevos simbolismos se superponen al de la imagen: el del fragmento (primer plano, plano americano, contracampo), el de la pertenencia (objetos antropomorfizados, rostros cosmomorfizados), el de la analogía (olas rompiendo sobre la roca, que simbolizan la tempestad en un cerebro), el de la música, el de los ruidos...

El plano de cine lleva una carga simbólica de alta tensión que decuplica tanto el poder afectivo como el poder significativo de la imagen.

Esta potencia energética permite acrecentar y llenar las discontinuidades, las simas abiertas de plano en plano. El plano acrecienta sus caracteres concretos y abstractos insertándose en una cadena de símbolos que establece una verdadera narración. Cada uno toma sentido con relación al precedente y orienta el sentido del siguiente. El movimiento de conjunto da el sentido del detalle y éste alimenta el sentido del movimiento de conjunto.[1] *La sucesión de los planos tiende a formar un discurso en el seno del cual el plano particular desempeña el papel de signo inteligible.* Dicho de otro modo, el cine desarrolla un sistema de abstracción, de ideación. Segrega un lenguaje, es decir, una lógica y un orden: Una razón.

Última maravilla: *El cine nos da a ver el nacimiento de una razón a partir del sistema de participación del que nace una imagen y un alma.*

Las *propias técnicas* de la cámara y del montaje, los propios planos cargados de afectividad, tienden hacia el signo y la inteligibilidad racional. Podemos incluso seguir en ciertos casos (fundido, encadenado, so-

1. Como observa Jean Feyte, «un buen ritmo es más importante que enlaces de detalles». «Le Montage», en *Le Cinéma par ceux qui le font*, pág. 249.

breimpresión) el ciclo perfecto, el desarrollo integral que va de la metamorfosis fantástica al signo gramatical.

De la metamorfosis de Méliès deriva el encadenado, como de la desaparición el fundido. Desprovisto de su magia, el encadenado se hace efecto poético o de sueño. Esos efectos se usan progresivamente; el encadenado (como el fundido que tiende a reabsorberse en el fundido encadenado) se reduce a una función puramente sintáctica: es el signo de una ilación esencial entre dos planos.

La magia no solamente se atrofia para dejar lugar a la participación afectiva, sino que ésta, con el uso y el desgaste, se endurece progresivamente en abstracción; el truco mágico se ha transformado en signo de inteligencia. Sin embargo, la metamorfosis puede resucitar en el género fantástico o burlesco y Charlot en *La quimera del oro* (The gold rush, 1925) se convierte simbólicamente en pollo.

Del mismo modo, la sobreimpresión, efecto mágico al principio (fantasmas, desdoblamiento) se hace simbólico-afectiva (recuerdo, sueño)[2] y luego puramente indicativa. La sobreimpresión de un voceador de periódicos en las calles de Nueva York nos indica que la prensa difunde por toda la ciudad el acontecimiento presentado en las imágenes precedentes.

Más allá del fundido, del encadenado y de la sobreimpresión, se podría redactar un catálogo de símbolos disecados en signos por el efecto de la repetición: el ramo de flores que se marchita, las hojas de calendario que vuelan, las agujas de un reloj que marchan a toda velocidad, la acumulación de colillas en un cenicero, todas esas figuraciones que comprimen la duración, se han convertido en símbolos, y luego en signos, del tiempo que pasa. De la misma manera, el tren lanzado a toda velocidad por el campo, el avión en el cielo, son signos de que viajan los protagonistas del filme, etc...

El proceso es el mismo que en nuestro lenguaje verbal, en el que maravillosas metáforas quedan adormecidas en clichés. Del mismo modo, los «estereotipos» del cine son símbolos que han convertido en leña su savia afectiva. Afirman su papel significativo e incluso una conceptualización, no son cualidades adjetivas, sino casi ideas (la idea del tiempo que pasa, la idea del viaje, la idea del amor, al igual que la idea del sueño, la idea del recuerdo) que aparecen al término de una auténtica ontogénesis intelectual.

2. En el recuerdo, la visión pasada aparece en sobreimpresión sobre la totalidad o una parte de la imagen; en el sueño, el soñador se desdobla en sobreimpresión y parte a vivir su sueño mientras su cuerpo permanece extendido.

Se puede captar, a partir de ahí, la continuidad que va del símbolo al signo. Cierto es que no se puede diferenciar absolutamente esas dos nociones, ya que hay signo en el símbolo y simbolismo en el signo. El simbolismo es un complejo inestable en el que la presencia afectiva puede hacerse mágica en el límite, en el que la dignificación intelectual puede adquirir, en el límite, un carácter puramente abstracto. El cine muestra cómo ciertas imágenes tienden a constituirse en instrumentos gramaticales (fundido, encadenado, sobreimpresión) o retóricos (los mismos, más las elipsis, metáforas, es decir, las perífrasis arriba citadas). Esta verdadera especialización gramatical es el resultado final extremo, sobre algunas imágenes privilegiadas, de un *tropismo* general que dirige las otras imágenes-símbolos hacia la significación discursiva.

A un nivel intermedio vemos cristalizarse «estereotipos»; objetos tipo, personajes tipo, gestos tipo. El universo de la pantalla está aristotelizado; objetos, personajes y gestos estereotipados hacen aparecer su esencia inteligible: son entes de razón.

Sin destruir las cualidades afectivas de la imagen, la ambivalencia simbólica, todas las técnicas del cine ponen en acción y solicitan procesos de abstracción y de racionalización que van a contribuir a la constitución de un sistema intelectual.

De la participación al entendimiento

Continua (*travelling,* etc...) y discontinua (sucesión de planos), la movilidad de la cámara, que sucesivamente hemos examinado desde el punto de vista de la ubicuidad, de la cinestesia, de la participación afectiva y, por último, de los procesos de percepción objetiva, prosigue y activa la obra de desciframiento de esta percepción imitando nuestra atención; ésta no es otra que la puesta en acción de nuestra facultad de elección y eliminación, es decir, de abstracción.

Todo plano de detalle es propiamente una abstracción, elimina del campo una parte más o menos grande de la escena representada. Además, el primer plano e incluso el plano americano borran deliberadamente la profundidad de campo; lo vaporoso detrás de los objetos, rostros y cuerpos aproximados, desdibuja la perspectiva. La cámara realiza, pues, una selección tanto en superficie como en profundidad con el fin de eliminar todo lo que no está significativamente ligado a la acción. La puesta en escena es el conjunto de esas operaciones de abstracción (determinación de los planos). Pero el *arte* de la puesta en escena consiste en luchar contra

el empobrecimiento que implica la necesaria abstracción. Así, por ejemplo, el realizador podrá, al mismo tiempo que fija un campo, aplicarse a desesquematizar la atención por medio de un juego de escondite que la excita fingiendo engañarla; así, mostrará en primer plano un falso objeto seleccionado (una cureña de cañón, por ejemplo), mientras que lo esencial se situará en el fondo (un regimiento en marcha o un general que da las órdenes). Son innumerables estos juegos destinados a engañar la vista, desconocidos en el teatro, que invierten los lugares del *decorado* y de los actores en el campo visual. Welles y Wyler han empleado la profundidad de campo para mostrar simultáneamente dos objetos dignos de atención sin determinar por adelantado la elección del espectador, como en las escenas del teléfono y del matrimonio de *Los mejores años de nuestra vida* (The best years of our lives, 1946), admirablemente analizadas por André Bazin.[3] Esta reacción se efectúa a la vez contra el exceso de abstracción y el exceso de adherencia afectiva a la imagen. Tiende a situar el filme a un nivel más elevado de participación e inteligibilidad. Es pues, posible, principalmente gracias al cinemascope, que la utilización de la lateralidad y de la profundidad permitan el desarrollo de un cine menos abstracto pero menos «inteligente», menos inmediatamente afectivo pero más emocionante a fin de cuentas, que relegue un día como farsas y engaños las actuales fórmulas de una cámara excesivamente selectiva.

Cada plano, al mismo tiempo que determina el campo de la atención, orienta un campo de significación. Además de los estereotipos e instrumentos gramaticales ya señalados, ciertos planos, como el picado y el contrapicado, acentúan el valor indicativo implicado en su cualidad simbólica: El picado, achicando el objeto; el contrapicado, agigantándolo, tienen por función comunicar más que el sentimiento, todavía no completamente la idea, sino el sentimiento-idea de la decadencia o de la grandeza. De una manera compleja, ya que plurivalente y fluida, los movimientos y posiciones de la cámara suponen y suscitan un lenguaje potencialmente ideogramático, en el que cada plano-símbolo comporta su parte de abstracción más o menos grande, más o menos codificada, en el que ciertos planos desempeñan el papel de acento tónico o de diéresis, y donde el movimiento de conjunto constituye una verdadera narración.

Debido a que todo plano de cine contiene un germen de abstracción, la cámara, al pasar de uno a otro, puede llamarse estilográfica *(caméra-stylo)*, según la expresión de Alexandre Astruc.

3. A. Bazin, «William Wyler ou le jansénisme de la mise en scéne», en *La Revue du Cinéma*, n.° 10-11, febrero-marzo de 1948.

El cinematógrafo no era más que un espectáculo, como el teatro. El cine ha injertado en ese espectáculo una narrativa análoga a la de la novela. En cierto modo ha sintetizado las estructuras del teatro y de la novela.[4]

El lenguaje de los sonidos

El cine se desliga, pues, del cinematógrafo para constituirse en sistema inteligible. Todas sus técnicas se elevan desde las raíces oscuras de la magia hasta la superficie racional del discurso.

Todas sus técnicas; el ejemplo de la música es esclarecedor.

Los primeros comentarios expresivos llamados incidentales eran *ya* signos de inteligencia; su papel ha aumentado en el filme sonoro, en el que la música anuncia lo que la imagen no muestra aún o no mostraría sola. La partitura de los filmes comporta incidentales archiestereotipados y, por eso, más elocuentes que los carteles del teatro isabelino. Un primer plano de un rostro inmóvil, acompañado de música tumultuosa, no ofrece ninguna duda: Se trata de una tempestad en el cerebro del personaje. Se abre una puerta, la melodía se hace inquietante, aguda, o es remplazada por una percusión solemne: Señal de amenaza o de peligro, como el redoble del tambor antes del gran salto del acróbata. La música desempeña un papel muy concreto de subtítulo; nos da el significado de la imagen: Meditación, recuerdo, sueño, espiritualidad, deseo. Ombredane ha realizado una experiencia sencilla pero exhaustiva al proyectar el combate de las larvas de *Assassin d'eau douce* (1946) con dos sonorizaciones sucesivas. En la primera, música de jazz, los indígenas congoleses interpretaron la secuencia como un juego amable, retozón. En la segunda, en la que se elevaba su propio canto ritual de cabezas cortadas, reconocieron el crimen y la destrucción, sugiriendo incluso —he aquí el poder de proyección-identificación de la música— que las larvas victoriosas volvían a sus casas llevando la cabeza cortada de sus víctimas. La significación del *Desierto viviente* (Living desert, 1954) está enteramente fabricada por la música; el filme muestra imágenes de agresión, de despiadada lucha por la vida, de hambre y desolación, pero lo que acompaña o, mejor dicho, lo que guía los movi-

4. En el más insignificante de nuestros relatos se revela ya, a la vez que nuestro egocentrismo, nuestro cosmocentrismo, nuestro ángulo de visión perpetuamente cambiante, una visión de las cosas en libertad más allá de los límites fisiológicos del ojo.

mientos de los animales es una música de ballet, un ritmo bromista de dibujo animado; la vida en el desierto viviente se hace, por la gracia grotesca de la partitura, un gran juego cómico, una *Silly Symphony* naturalista, saltarina y bromista. La música une al espectador en una participación amable y lúdica, y al mismo tiempo delata la verdad de las imágenes para someterlas a una filosofía emoliente.

Lo más frecuente es que veamos a la vez cómo la música significa la imagen y la imagen significa la música en una especie de concurso de inteligencia. Esta complementariedad analógica surge de la consanguinidad de la música y del cine. La música de filme, lenguaje inefable del sentimiento, se realiza como lenguaje inteligible de signos. Como dice Maurice Jaubert: La música explica.

A diferencia de la música y aunque no sea más que uno de los aspectos del sonido, éste es realista en potencia. Los ruidos y las voces impresionados en la película son, en principio, los ruidos y las voces reales. El sonido no es una *imagen*; se desdobla, pero no es ni sombra, ni reflejo del sonido original: es su *registro*. En este sentido, los ruidos y las palabras han orientado el film hacia un realismo acrecentado. Ya hemos observado el papel de los ruidos en el filme neorrealista; más ampliamente, el conjunto mismo del cine es el que ha franqueado con el sonido una etapa neorrealista. Las voces se han hecho sociales, aportando sus acentos, sus tartajeos, las mil verdades de la vida cotidiana.

A pesar de su naturaleza realista, el cine hablado ha comenzado por la «magia» de voces cantantes: *El cantante de jazz* (The Jazz singer, 1927). Hace irrupción en las trompetas de un juicio primero, eliminando sin piedad a la mayoría de los actores del cine mudo. ¿Y por qué? Sus voces no eran «fonogénicas». «Se llama voz fonogénica a la que, al pasar por el micrófono, no sólo conserva sus cualidades, sino que adquiere otras nuevas».[5] ¿No es eso el equivalente auditivo de la fotogenia? La voz fonogénica nos «encanta» o nos «hechiza». Como lo ha estudiado Tyler Parker, los *talkies* han suscitado «estrellas» poseídas por su voz, como Marlene Dietrich o Lauren Bacall.

Además, el cine hablado da realidad al mito de la voz interior. El *«to be or not to be»* no se dice con la boca de Hamlet, sino con la de un *alter ego* (*Hamlet,* de Laurence Olivier). El monólogo interior se disocia de un mundo invisible. Las voces cavernosas, cuchicheantes, desencarnadas, son constantes en el cine. Una voz recitante conduce la interpretación como fantasma que cuenta, voz del más allá, subjetividad errante, pre-

5. Gentilhomme, Op. cit., pág. 21.

sencia invisible. Es murmurante, confidencial, como si «leyera a una sombra», según la hermosa expresión de Stéphane Pizella.[6]

La voz en off actúa sobre un triple registro. Hace más fáciles los relatos del pasado, las manipulaciones del tiempo y su mezcla en la misma temporalidad imaginaria. Además, economizando enlaces y transiciones, permite acelerar el ritmo de las imágenes y precipitar el dinamismo de la participación. Por último, el discurso verbal puede agregar e incluso sustituir su lógica propia en el discurso de las imágenes. Los dos sistemas tienden cada vez más a interpretarse y entrelazarse. Desde *Thomas Garner* y, singularmente, desde *Ciudadano Kane*, la voz en off tiende a conducir el filme. Por eso mismo, la sucesión de los planos, mosaico heteróclito de imágenes, se hace cada vez más discontinuo, elíptico y abstracto. Palabras, ruidos y música hacen función de enlace. Tienden a reemplazar al pájaro que vuela, la pelota que rueda, la respuesta mímica. El lenguaje conceptual tiende a convertirse en *cemento* del montaje.

El cine se incorpora al lenguaje conceptual, la palabra puede ordenar el filme como un discurso, coronarlo con un discurso como en *El gran dictador* (The great dictator, 1940) o expresar ideas en el filme (*Candilejas* [Limelight, 1952], filme «pensante» a la manera de Shakespeare, en el que los héroes evocan con palabras los problemas de la vida y de la muerte).

Por último, la *selección* sonora se hace, ya lo hemos visto, más a fondo que la selección visual. Los procesos abstractos de la atención están literalmente en actividad en el enfoque de verdaderos *close-up* y *flou* sonoros. El filme elimina o atenúa los ruidos accesorios, selecciona los ruidos esenciales y los exagera —tic-tac del reloj en el momento fatídico del ataque a Pearl Harbour en *De aquí a la eternidad* (From here to eternity, 1953) o de la bomba de Hiroshima *(Enfants d'Hiroshima* [Ghentaku no Ko, 1952]). El operador de sonido desempeña exactamente el papel psicológico del entendimiento con relación a la oreja: El micrófono. Si una conversación comienza en un *music-hall*, en una fragua o en la campiña provenzal, el ruido de las cigarras, de los martillos, de la música, está ahogado, almohadillado, esfumado.[7]

El sonido, a diferencia de la mayoría de las técnicas del cine, no participa en la elaboración genética de los años 1896-1910. Solamente aparece cuando el cine está ya constituido. Pero al inscribirse en el filme, se

6. Sobre la magia de las voces radiofónicas, véase Roger Veillé, «La radio et les hommes», pág. 30, y Paul Deharme, «Pour un art radiophonique», en *Le Rouge et le noir*, op. cit.

7. R. Ivonnet, «L'Ingénieur du son», en *Le Cinéma par ceux qui le font*, pág. 235.

convierte a su vez en fenómeno total, que abarca todos los registros, desde la magia hasta el logos.[8]

El filme tiende hacia la razón; tiende hacia ella con su movimiento genético íntimo y último. Esta tendencia se expresa diversamente y a distintos niveles. Toda imagen, simbólica por naturaleza, tiende a desprender una significación al mismo tiempo que una participación afectiva. Ciertas imágenes, ciertos objetos, en el seno de la imagen, tienden más particularmente a una *estereotipia.* En algunos casos, la estereotipia desemboca en la cristalización de verdaderos útiles gramaticales. El filme, *sistema narrativo,* puede convertirse, gracias a su construcción interna —guión, *découpage* e intriga—, en un verdadero *discurso* lógico y demostrativo.

Así, se ha observado con frecuencia que bajo el lenguaje del cine aparecían las leyes y ritmos de la ideación (Zazzo), la elocuencia del discurso (Cohen-Séat), un sistema lógico (Francastel), el movimiento mismo del pensamiento conceptual (Bergson). El filme se realiza y desarrolla en racionalidad.

II

Pero no olvidemos que esta racionalidad corona un movimiento continuo, único y contradictorio. Y no estamos aquí «en el fondo del problema», como dicen los espíritus teológicos, sino *en su fuente viviente y en su totalidad concreta.*

8. La inserción del sonido en el filme merecería un estudio genético-estructural en el que se volverían a encontrar, mucho más acelerados y embrollados, los mismos procesos que han creado el cine a partir del cinematógrafo. Podemos distinguir: *a*) el «encanto del sonido» o fonogenia, análoga al encanto de la imagen o fotogenia; *b*) las metamorfosis de la banda sonora según procesos análogos a la metamorfosis de la banda visual, pero que se efectúan mucho más a partir de la cosa registrada (laboratorio) que del propio registro; *c*) los problemas nuevos planteados por la síntesis del sonido y de la imagen, cuya solución teórica fue *dada* por adelantado por Eisenstein y Pudovkin (1927), mientras que la síntesis visual (o montaje) coronó un cuarto de siglo de evolución espontánea, gracias también a Eisenstein y Pudovkin.

Participación y logos

René Zazzo dice, y retomamos una cita para completarla: «El lenguaje fílmico vuelve a encontrar bajo el discurso clásico las leyes y los ritmos de nuestra ideación, mientras que otros han afirmado que se identifica con el pensamiento onírico». Pero, repitámoslo, no cabe limitarse a plantear la simple coexistencia, aunque pacífica, de lo onírico y de lo intelectual. Las tendencias adversas de la psicología han elegido su parte, sueño para las unas, lógica para las otras. Cada una canta su partitura en las revistas especializadas y admite la contradicción amable y ecléctica-mente. Ninguna quiere afrontar la contradicción que está en el corazón del cine.

Las separaciones y distinciones en el seno de las ciencias del hombre impiden captar la continuidad profunda entre la magia, el sentimiento y la razón, mientras que esta unidad contradictoria es el nudo gordiano de toda antropología. Si con un mismo movimiento el cine se convierte en magia, sentimiento y razón, evidentemente hay unidad profunda entre sentimiento, magia y razón.

La unidad misma del psiquismo en estado naciente no reconoce los compartimientos de las obras de psicología. Técnica y magia, objetividad y subjetividad, sentimiento y razón, nacen todos a la vez. Si bien en una cierta etapa, la magia y el sentimiento son negados por la razón, originalmente están ligados.

Por eso el germen de la abstracción está ya en la participación. El niño que remueve el objeto y lo acerca a su boca, bosqueja el proceso de conocimiento que abstrae ese objeto del ambiente, estableciendo su constancia y su identidad. Recíprocamente, la participación se halla subyacente a toda intelección. Explicar es identificar, decía Émile Meyerson. Hay que completar la frase: identificar lo que ha sido proyectado. La inteligencia procede por proyección de *patterns* abstractos e identificación de esos *patterns*. Es una participación práctica que, alienando y cosificando sus propios procesos, prolonga la percepción. Las palabras del lenguaje no son otras que la propia sustancia del hombre —*sus palabras, sus signos*— convertidas en instrumentos. De nuevo aquí esta cosificación utilitaria no puede oponerse absolutamente a la cosificación mágica; los *mismos movimientos*, según se les dirija hacia la práctica o hacia la afectividad, son los de la poesía o de la razón.

Se concibe, pues, que la *participación* construya igualmente magia y razón, que éstas se construyan y se destruyan recíprocamente y que, por último, magia, sentimiento, razón, puedan ser sincréticamente asociados

unos y otros. No hay magia pura, ni sentimiento puro, ni razón pura. Dicho de otro modo, magia, sentimiento, razón, no son cualidades o facultades distintas del espíritu humano, sino tres polarizaciones fundamentales del mismo fenómeno total. No son esencias. Magia y sentimiento son también medios de conocimiento. Y nuestros conceptos racionales siguen embebidos de magia, como lo observó Mauss.[9] Todo lo que es humano transporta todo lo humano según una dosificación que le es particular. Lo que no impide que en el límite, magia, sentimiento y razón, se distingan y se opongan absolutamente, según una imantación repulsiva.

Debido a que toda imagen fílmica es simbólica, el cine lleva en él todas las riquezas del espíritu humano en estado naciente. Lo propio del símbolo es reunir en él la magia, el sentimiento y la abstracción. El símbolo está ligado «realistamente» en el sentido escolástico, es decir, mágico, a la cosa simbolizada. Fija en ella la presencia afectiva. Es un signo abstracto, un medio de reconocimiento y de conocimiento. El símbolo está en el origen de todos los lenguajes, que no son más que un encadenamiento de símbolos que efectúan la comunicación, es decir, la evocación de una realidad total por fragmentos, convenciones, resúmenes o pertenencias.

Por eso las bases y los instrumentos del cine son los del tono afectivo y del descifraje racional, y construyen al mismo tiempo una imaginación y un discurso. La ubicuidad de la cámara es el fundamento único de la magia y de la razón, del sentimiento y de la inteligencia del cine. Las mismas técnicas del cine fantástico y novelesco son las del cine pedagógico.

El cine aclara y desarrolla las estructuras intelectuales de la participación, las estructuras participativas de la inteligencia, y así, al igual que la teoría de la magia y de la afectividad, esclarece la «teoría de la formación de las ideas y de su desarrollo».[10] Su movimiento natural y funda-

9. «Por alejados que creamos estar de la magia, estamos mal desligados de ella. Por ejemplo, las ideas de suerte y desgracia, de quintaesencia, que nos siguen siendo familiares, están muy próximas a la idea de la magia. Ni las técnicas, ni las ciencias, ni siquiera los principios rectores de nuestra razón, están aún lavados de su mancha original. No es temerario pensar que, en buena parte, todo lo que las nociones de fuerza, de causa, de fin, de sustancia, tienen todavía de no positivo, de místico y de poético, está unido a las viejas costumbres del espíritu, de las que ha nacido la magia, y de las que el espíritu humano es lento en deshacerse».

10. G. Cohen-Séat, *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma*, págs. 142-152. Cohen-Séat dice que se podría observar «cómo las nociones de semántica y de gramática, de dialéctica, de elocuencia y de retórica, en lo que indican de la constitución de nuestro espíritu, pueden servir, con relación al film, para plantear el problema».

mental no es otro que el movimiento natural y fundamental del espíritu humano en su origen, es decir, en su totalidad primera. *Debido a que toda participación desemboca al mismo tiempo en una subjetividad y en una objetividad, en una racionalidad y en una afectividad, la dialéctica circular lleva consigo el filme como sistema objetivo-subjetivo, racional-afectivo.*

El cine es también una cinestesia, fuerza bruta arrastradora de participaciones afectivas, y el desarrollo de un logos. El movimiento se hace ritmo y el ritmo se hace lenguaje. Del movimiento a la cinestesia y al discurso. ¡De la imagen al sentimiento y a la idea!

Tal es el proceso genético del cine. Con el mismo movimiento que se desprende del cinematógrafo, con el mismo movimiento que se produce en la participación mágico-afectiva, se arranca de la sucesión empírica de las imágenes para construirse según las «leyes y ritmos de la ideación».

Con el mismo movimiento, pero no con el mismo tiempo. Era naturalmente, genéticamente necesario comenzar con las «formulitas mágicas» de Méliès antes de llegar a «la sintaxis de un lenguaje», pasar por la floración previa de la etapa del alma (Griffith) antes de llegar, con Eisenstein, a la etapa de la totalidad dialéctica.

En el momento en que Eisenstein descubre y pone en práctica su concepción de las imágenes que provocan sentimientos, los cuales a su vez provocan ideas, finaliza la transformación del cinematógrafo en cine. Cierto es que éste aún evolucionará. Pero desde entonces está formado; *es un sistema coherente en el que el ahondamiento y la utilización de la potencia afectiva de las imágenes desemboca en un logos.*

Eisenstein define el cine como el único arte concreto y dinámico que permite iniciar las operaciones del pensamiento, el único capaz de restituir a la inteligencia sus fuentes vitales concretas y emocionales. Demuestra experimentalmente que el sentimiento no es fantasía irracional, sino momento del conocimiento. No opone la magia (que no ha calificado de tal, pero de la que ha reconocido y definido su naturaleza analógica, antropo-cosmomórfica, en la teoría de las «atracciones») a lo racional. Tanto a una como al otro quiere captarlos en su fuente común, quiere producir símbolos colmados de todas sus riquezas, objetos cargados de alma, almas cargadas de ideas. La creadora vuelta a comenzar de la idea se realizará a partir de las participaciones antropo-cosmomórficas, y será el antropo-cosmomorfismo el que lleve y haga manifestarse la idea en la superficie diurna.

La mayor idea del mundo —el progreso— toma forma al mismo tiempo que una gota de leche en una desnatadora *(La línea general);* en

un trozo de carne podrida fermenta la idea revolucionaria *(El acorazado Potemkin).*

La línea general, como *El acorazado Potemkin* y *La tierra* (Zemlia, 1930), están construidas en discurso, pero nada habla. El sistema afectivo agrega un logos. Las imágenes son parábolas y símbolos de una ideología que sea crea y toma forma.

La ideología no se pega sobre el filme. No le es exterior, y las imágenes no son pretexto. La ideología parece nacer y renacer incesantemente en el espectador, cuya generosidad y amor se ven obligados a tomar sus responsabilidades intelectuales. El cine se ha hecho pedagogía por su lenguaje de imágenes y sólo de imágenes.[11]

Desde *El acorazado Potemkin* hasta *La Strada,* la «magia» de las imágenes no está fetichizada, sino que tiende a enriquecer una participación, que no decae en las participaciones del alma, sino que concentra toda su savia en la floración de una idea.

Raros son los filmes que llegan a esta plenitud. La mayoría de las veces la unidad dialéctica se encuentra rota, dividida o inacabada. El filme de ficción no traspasa la etapa del alma, y las «ideas» eventuales están allí mal amalgamadas, introducidas de contrabando, en donde no son más que pretextos para exaltar la participación afectiva (así, un filme pretende denunciar la prostitución para mostrar mejor la prostitución); con frecuencia nos encontramos con un movimiento regresivo que va de la idea al sentimiento y del sentimiento a la magia (el mito del amor). Las ideas son puestas en juego para provocar sentimientos que deben culminar en ciertas imágenes: desnudos, besos en la boca, persecuciones, riñas. Por otra parte, los filmes llamados de propaganda raramente evitan la verborrea, la pedagogía abstracta. A pesar de todo, en el seno de esos filmes, la ley de Eisenstein actúa, inmediatamente, la mayoría de las veces bloqueada, atrofiada, falseada o desviada.

Por otra parte, y necesariamente, las tres perspectivas (magia, sentimiento, idea) tienen determinado su género: filme fantástico, filme no-

11. *La ópera de cuatro cuartos*, de Bertholt Brecht, llevada al cine con el título de *La comedia de la vida*, de Georg Wilhelm Pabst, es un excelente ejemplo de este tipo de filme. Brecht ha querido realizar en el teatro una revolución eisensteniana introduciendo en él la dimensión épica del cine, modificando el juego de los actores que se han hecho recitantes (o *sujetos* de proyecciones-identificaciones que los sobrepasan y no héroes individuales), sustituyendo una participación restringida por una participación generalizada, provocando por último un efecto de alejamiento que permite a una participación, desembarazada de lo que la encierra y la fija en el estado anímico y en la afectividad inmediata, llegar espontáneamente a la *idea.*

velesco, filme pedagógico. Sin embargo, aunque el género pedagógico se opone al filme fantástico, utiliza el mismo *lenguaje*. Es este mismo lenguaje implicado en las «formulitas mágicas» de Méliès, el que permite a Schuhl examinar un cine abstracto, no en el sentido de Hans Richter, sino como instrumento del pensamiento filosófico.

Ese *lenguaje* realiza la unidad de los contrarios en la síntesis eisensteiniana y permite igualmente la diferenciación y fijación de los contrarios: Es un *lenguaje total y polifuncional.*

Lenguaje conceptual, lenguaje musical, lenguaje del filme

Bajo este título se puede comparar el cine con el vehículo de todas las comunicaciones humanas: El lenguaje, simplemente.

«El lenguaje no desempeña un papel particularmente cognitivo y guarda relación tanto con la afectividad como con el conocimiento. El lenguaje no tiene por primera función designar objetos y razonar sobre ellos; en cambio se le atribuye una carga afectiva secundaria».[12] Sommerfeld observó que «la lengua aruta, la más primitiva de las que conozco, tiene como característica expresar solamente acciones y estados, no objetos, ni siquiera cualidades objetivamente representadas».[13] El lenguaje no es más que un sistema de signos arbitrarios; las palabras-signos son, por su contenido, símbolos ricos de presencia afectiva. Entre el lenguaje de la poesía y el lenguaje científico hay aparentemente el infinito que separa la magia de la técnica y, sin embargo, es el mismo lenguaje. La definición del Larousse: «Comunicación del pensamiento, expresión de los sentimientos», no hace más que yuxtaponer las dos cualidades consubstanciales y contradictorias.

En realidad, las palabras no son en un principio simples etiquetas, según afirma la concepción nominalista, sino símbolos totales cargados de la presencia nombrada. Son intermediarios antropo-cosmomórficos, proyecciones humanas que condensan fragmentos del cosmos. La frase primitiva, antropo-cosmomórfica por naturaleza, designa siempre la idea por medio de la analogía, es decir, la imagen y la metáfora. Por lo demás, el lenguaje poético ha conservado casi íntegramente esta «magia» primera.

12. R. Pagès, «Le Langage, mode de communication», en *Bulletin de Psychologie*, tomo VII, n.° 9.

13. Levy-Bruhl, *Carnets*, pág. 24.

El lenguaje del cine ha surgido de la misma génesis, conoce la misma continuidad dialéctica que el lenguaje de las palabras, pero está mucho menos diferenciado. Por eso se parece al lenguaje primitivo. El uno se expresa por imágenes (metáforas analógicas) y el otro está hecho de imágenes. Los dos ponen sin cesar en juego, de una manera particularmente viva, los procesos antropo-cosmomórficos.

El lenguaje primitivo está profundamente determinado por esquemas rítmicos que se han debilitado en el nuestro; a la menor ocasión, a la menor exaltación, se hace *canto*. Las potencias narrativas, que no han alcanzado todavía la etapa del discurso abstracto, se desarrollan en secuencias, comenzando cada una de ellas por un «yo he visto» con reiteraciones y evocaciones parciales, al igual que por imágenes-recuerdo o *leitmotiv*. Del mismo modo, el filme es rítmico-musical, según la expresión de Ombredane. Se envuelve en música y se ordena en ritmo. Se encadena en secuencias y emplea tanto *flash back* como *cut back*. Se pueden descubrir las mismas analogías cuando los poetas vuelven a encontrar o recrear un lenguaje en estado naciente. Los análisis de Eisenstein sobre los poemas de Pushkin, Hugo y Shelley son ejemplares a este respecto. «Esta mentalidad mística y concreta que ha sido casi eliminada[14] de nuestras grandes lenguas comunes, ¿no se hará bastante potente para rehacer nuestras lenguas a su imagen o imponerles sus costumbres?», se preguntaba Vendryes. En efecto, lo ha logrado: en el cine...

Sin embargo, no hay que olvidar las diferencias.

El cine no dispone prácticamente de vocabulario convencional. Sus signos no son más que símbolos estereotipados, metamorfosis y desapariciones transformadas en comas y punto final (encadenado, fundido). El cine, si tiende al concepto, está privado de *conceptos* en el sentido nominalista del término. El lenguaje primitivo es ya un utillaje de conceptos, las palabras son cosificaciones *arbitrarias*. El lenguaje del filme sabe muy poco de cosificaciones, permanece fluido. El capital de signos que se ha formado permanece muy restringido y, por lo demás, no le es absolutamente indispensable, puede incluso pasarse sin fundidos encadenados.[15]

La fluidez que diferencia al cine del lenguaje de las palabras lo acerca a la música, ya que tanto el uno como la otra pueden pasarse sin palabras para discurrir y sus efectos siguen siendo «inefables». Todo lo que hace al cine más próximo al lenguaje primitivo que al lenguaje ordinario,

14. No exageramos nada.
15. Véase *Muerte de un ciclista*, 1955.

es en el fondo lo que hace al lenguaje primitivo más próximo a la música: ritmo, *leitmotiv*, reiteraciones. Y además: fluidez, intensidad, simultaneidad...

Pero la música no puede llegar a la objetividad; no representa objetos. El cine parte de los objetos y va al alma. La música parte del alma y, aunque descriptiva, no llega a las cosas. La objetividad disuelve la música que se funde en la imagen de filme, mientras que la imagen no se funde en ella.

El *objeto* es lo que diferencia el cine de la música y también del lenguaje de las palabras, que no dispone más que de signos puramente convencionales para designarlo.

A partir de los objetos, el cine puede construir pictogramas o ideogramas, pero mucho más concretos que los de cualquier lenguaje verbal. Demasiado concretos para convertirse en conceptos, se quedan en el estado de preconceptos. El filme nunca se establece como sistema puramente convencional y, por este hecho, no puede elevarse a un cierto grado de abstracción. En un sentido el cine es más rico que el lenguaje de las palabras. «Se puede decir casi todo con la imagen y el sonido. No se puede decir casi nada con la palabra», decía Robert Joseph Flaherty.[16] En un sentido es más pobre: Flaherty no podía expresar esta idea más que con la palabra.

El lenguaje del cine se sitúa entre el de las palabras y el de la música; por eso ha logrado atraérselas y asociarlas en una polifonía expresiva que utiliza el canto desencarnado del alma (música) como vehículo de comunicaciones intelectuales (palabras). Apela a todos los lenguajes porque es el sincretismo en potencia de todos los lenguajes. Éstos se hacen contrapunto, se apoyan el uno en el otro, constituyen un lenguaje orquesta. Sin embargo, aunque comunica con la música y la palabra, aunque emplea una y otra, conserva su originalidad. Hubo una comprensible emoción en el momento de la aparición del cine hablado. La lengua muda, «más ingenua y menos inhibida que en ningún monólogo hablado»,[17] ¿no iba a ser eliminada como la buena moneda por la mala, según una fatal ley de Gresham? Efectivamente, el cine hablado ha hecho estragos principalmente en la expresión cómica. Sin embargo, durante treinta años de mutismo, el cine ha tenido tiempo de desarrollar su lenguaje. El sonido no ha aminorado la «especificidad» del cine y la ha desarrollado en ciertos sectores, abriéndole las posibilidades de contrapun-

16. J. Thévenot, *Cinéma au long cours*, pág. 87.
17. B. Balazs, *Theory of the film*, pág. 63.

to indicadas por Eisenstein y Pudovkin.[18] Como dice Cohen-Séat, «el filme no ha dejado de ser mudo, porque haya devuelto la palabra al hombre».[19] Es decir, el filme no ha perdido su propio lenguaje.

El cine respeta las llamadas formas objetivas, por eso es inteligible; las palabras son convenciones arbitrarias.[20] El cine no se basa en convenciones arbitrarias: por eso es universalmente inteligible. Hay lenguajes de palabras, no hay más que *un* lenguaje de cine. Lo que no tiene nombre en ninguna lengua, tiene precisamente el mismo nombre en todas las lenguas, según la expresión de Lucien Sève. El lenguaje del cine, en su conjunto, está fundado, no en las cosificaciones particulares, sino en los procesos universales de participación. Sus signos elementales son comprimidos de magia universal (metamorfosis, desdoblamientos). Esos signos siguen siendo universales porque se fundan en y se confunden con los datos universales —objetivos— de la percepción: Las formas reproducidas por la imagen fotográfica.

La doble universalidad, la del objeto y de la magia, indiferenciada y en estado naciente, constituye un esperanto natural del sentimiento y de la razón y suscita una especie de *comprensión* weberiana, a condición de no oponer absolutamente —como lo hizo Max Weber— comprensión y explicación.

Un esperanto natural

El cinematógrafo Lumière, a pesar del ojo monocular de la cámara, de la bidimensionalidad de la pantalla, de la ausencia de sonido, de color, etc., fue inmediatamente inteligible y su difusión inmediata por el mundo, en los años 1895-1897, demostró su universalidad. El cine es más universal aún que el cinematógrafo, en la medida esencial en que está vertebrado por las nacientes estructuras antropológicas.

La comprensión inmediata, digamos más bien la participación-comprensión de ese lenguaje tanto por los niños como por los primitivos, es la prueba misma de esa universalidad.

18. S. M. Eisenstein, V. I. Pudovkin y G. V. Aleksandrov, «Programme sur le cinéma sonor», en *Le Monde*.

19. G. Cohen-Séat, *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma,* pág. 96.

20. La propia música no escapa a la convención. C. Lalo ha demostrado que los ritmos rápidos y agudos significaban duelo en la Grecia antigua, mientras que ahora significan alegría y los ritmos lentos y graves, que significaban alegría, significan actualmente duelo. Véase C. Lalo, *Élements d'une esthétique musicale scientifique.*

En las poblaciones más retrasadas, en plena selva, junto a grupos indígenas que no han visto nunca un filme, la universalidad del lenguaje del cine aparece patente, la participación en el filme se manifiesta en su pureza. «El africano analfabeto se siente con frecuencia apasionadamente atraído por el cine».[21] Después de numerosas proyecciones de cine educativo en el este de África, Julian Huxley afirmó que la inteligibilidad del cine es superior a la de la fotografía (1929): «Los que han observado la dificultad que un indígena primitivo tiene en reconocer una imagen fija, se han asombrado al ver la facilidad con que comprende las imágenes animadas, el cine».

Entre las experiencias realizadas con filmes exhibidos en la selva, la reciente de Ombredane hecha con los congoleses que no habían visto nunca cine, nos parece decisiva por lo minucioso y preciso de las técnicas empleadas y por la claridad de los resultados.[22] Los comentarios de los espectadores no revelaron «ninguna dificultad de aprehensión de las imágenes móviles en cuanto tales», en filmes que comportaban las técnicas visuales del cine (*close-up,* contracampo, movimientos de cámara, etcétera).

De igual modo, el filme es inteligible para los niños en una medida decisiva, ya que les interesa. Les es natural. Raramente se sienten tan presentes e *instalados.* (Sabemos que los niños se encuentran perfectamente en el universo del filme, ya que nos lamentamos del infantilismo de los filmes). La sucesión de los distintos planos no desorienta al niño, ni destruye su impresión de realidad. Los niños, de cuatro a siete años, siguen las articulaciones del relato fílmico en el interior de las secuencias. La primera sobreimpresión, el primer encadenado, determinan con frecuencia (ya volveremos a hablar de este «con frecuencia») una inmediata comprensión.

Las experiencias de René y Bianca Zazzo nos son tanto más significativas por cuanto están realizadas con niños anormales o retrasados.[23] Después de la proyección de una secuencia de *El camino de la vida* (Putevka w Zjisu, 1931), Zazzo observó una asombrosa comprensión del dinamismo de la acción (37 de los 42 niños anormales), una capacidad real para seguir esta acción en el espacio, un gran número de interpretaciones co-

21. S. Maddison, en *Revue Internationale de Filmologie,* tomo II, n.° 3-4, pág. 310.

22. Conferencias dadas en el Institut de Filmologie y en la UNESCO, en febrero de 1954, experiencias hechas con la proyección de *La Chasse sous-marine* y de un film evangélico, *Le Bon Samaritain.*

23. R. Zazzo, «Une expérience sur la comprehénsion du film», en *Revue Internationale de Filmologie,* tomo II, n.° 6, pág. 159 y sigs.

rrectas (16 de 42) del «campo-contracampo»,[24] un cierto número de relatos coherentes de la secuencia. El filme eleva a este niño «imbécil ligero» (que no ha podido comprender un dibujo) a un nivel de interpretación que no alcanzará nunca en otros dominios.[25] Por su parte, A. Marzi había observado que los débiles mentales podían comprender el cine.[26] Otros numerosos ejemplos nos muestran que la explicación por medio del filme es más eficaz en los primitivos que los sermones pedagógicos o religiosos.

Cierto es que se han comprobado dificultades de comprensión entre los africanos (Van Bever) y entre los niños (Heuyer). ¿Cuáles son, de dónde provienen las incomprensiones?

Ciertas dificultades esporádicas de adaptación visual ponen en tela de juicio no el lenguaje, sino la cualidad defectuosa de una imagen que puede entonces provocar confusiones; así, los congoleses ven caer la lluvia donde nosotros reconocemos las estrías de desgaste de la película.

Para aclarar el problema, además de dificultades ópticas, hay que tener en cuenta dificultades sociológicas. En un filme no todo puede ser universal, ya que todo filme es un producto social determinado. Los valores, costumbres, objetos, desconocidos por un grupo social dado, siguen siendo extraños en el filme. Así, todo filme es diversamente inteligible, incompletamente inteligible.

Como ha demostrado Ombredane, el congolés que vive aún en el seno de su sistema tradicional no puede comprender temas corrientes en el filme occidental, como el *incentivo de lucro;* al no interesarse más que en sus necesidades inmediatas, lo que le importa no es la riqueza, sino el prestigio. Del mismo modo, no puede comprender la mendicidad, ya que la tradición del clan hace obligatorio el socorro mutuo. Todo lo que es sociológicamente extraño, le es mentalmente extraño. Por eso, formado en la escuela de la fraternidad, permanece sordo al mensaje del buen samaritano que le enseña la virtud de los egoístas: La caridad cristiana. De la misma manera, las hojas volantes del calendario o las colillas amontonadas sobre un cenicero, no pueden decirle nada, ya que no conoce ni el calendario ni el cenicero.

Es frecuente que técnicas y contenidos no sean fácilmente disociables. La técnica del relato se hace incomprensible en la medida en que lo

24. Esta escena pudo ser olvidada por cierto número de niños, debido a que iba seguida de una niña.

25. Art. cit., pág. 169.

26. A. Marzi, «Cinema e minorati psichici», en *Corso di filmologia.* Roma, febrero de 1949.

sea su contenido. Ciertas turbaciones infantiles o primitivas son análogas a las nuestras ante los filmes «discrepantes» de Isidore Isou.

De mayor utilidad para el análisis son las dificultades que sobrevienen cuando el lenguaje propiamente dicho del filme se sitúa a un nivel de abstracción al que todavía no ha llegado el espectador.

Los niños de edad mental comprendida entre los 10 y los 12 años, al igual que no pueden construir un discurso verbal, no pueden captar el discurso general del filme: sólo captan secuencias aisladas que unen con «entonces, él ha hecho» (Heuyer). Las sucesiones de los planos, imágenes-signos, fundidos-encadenados, sobreimpresiones, que la mayoría de las veces son comprendidos inmediatamente, perturban o rompen la inteligencia del filme en la medida en que se ha disecado su simbolismo natural. El signo es el producto más abstracto y tardío del cine; no puede ser asimilado más que después de un cierto uso y de una cierta evolución. Por eso los niños captan inmediatamente el sentido fantasmal u onírico de la sobreimpresión y sólo más tarde pueden captar sus utilizaciones sintácticas.[27]

Como regla general, todo lo que ha surgido del desarrollo del cine en el sentido de una utilización cada vez más abstracta, elíptica o sofisticada de las técnicas, corre el riesgo de estar fuera del alcance de los auditores nuevos, por razones que nada tienen que ver con la esencia nativa de ese lenguaje, sino con las condiciones históricas y sociales que han podido transformar algunos de sus elementos en notaciones estenográficas o en habilidades refinadas.

La misma velocidad del ritmo es el producto de una evolución sociológica; cincuenta años de cine han acelerado el movimiento interno de los filmes. No solamente el público nuevo debe adaptarse a esta rapidez, sino que ciertos públicos acostumbrados al cine la siguen mal. No son sólo Sellers y la Colonial Film Unit quienes piden filmes lentos; también los solicitan en el Ministerio de Agricultura francés.[28] El exceso (relativo) de velocidad, las multiplicaciones y concentraciones elípticas están ligadas. El sobreentendido es un fenómeno de aceleración. El filme se rompe entonces para los retrasados allí donde la elipsis establecía la continuidad. No obstante, cincuenta años de retraso pueden ser fácilmente

27. Irene, de seis años, comprende que la metamorfosis de la joven en escoba significa el paso del sueño al despertar de *Charlot, portero de banco* (The bank, 1915). No obstante, es la primera metamorfosis que ve en el cine.

28. Véase igualmente H. Mendras, «Études de sociologie rurale», en *Cahiers de la Fondation Nationale de Sciences Politiques*, pág. 73. París, Armand Colin, 1954.

recuperados por los niños, los campesinos o los primitivos. En todas partes donde el cine fija su tela, se opera una «culturización» fílmica acelerada, que confirma que la dificultad no estaba en el lenguaje, sino en su elocución.

Inversamente, si los objetos exhibidos están inmóviles, si la propia cámara está inmóvil, ya no hay filme sino una sucesión brutal y espasmódica de tarjetas postales. Son numerosos los documentales y filmes pedagógicos, precisamente los destinados a los niños y a los primitivos, en que nada se mueve sobre la imagen y donde la cámara se limita a repetir incansablemente una triste panorámica. El filme se arrastra lánguidamente. La sucesión de imágenes es abstracta. Aburre o choca. La cámara cambia de perspectiva y de lugar de una manera embarazosa. El universo ha perdido su viscosidad, los objetos sus cualidades antropocosmomórficas. La participación del espectador ya no se produce. Cada cambio de plano es como una sacudida nerviosa. Aunque más verdadero, el documental nos parece a veces menos real que el filme de acción. Por eso no solamente se le empapa de música, sino que se le añade la continuidad picante de un comentario destinado a impedir nuestro sopor.

Se comprende que el estatismo que desencanta el universo del cine, haga su lenguaje ininteligible para el niño o el primitivo. Los encadenados que ligan tres planos estáticos o casi estáticos, uno de playa, otro de mar, el tercero de alga marina (experiencia Zazzo), no son comprendidos en su articulación descriptiva. La inmovilidad es la sentencia de muerte de la inteligibilidad. Por el contrario, el mismo encadenado cumplirá eficazmente su función en el seno de una acción y de un movimiento.

Tanto un disco que gira demasiado de prisa como otro que lo hace demasiado lentamente pierden toda su eficacia y significado. Lo mismo en el cine: La lentitud excesiva, como la aceleración excesiva, suscitan igualmente la ininteligibilidad. *Esas dos ininteligibilidades contrarias son en el fondo idénticas. El lenguaje del filme, demasiado lento o demasiado rápido, se desprende de la participación afectiva y se hace abstracto en los dos casos.*

El estatismo tiende a disecar y destruir la inteligibilidad, privada de la savia de las participaciones. La pérdida de movimiento es, en el sentido vital, la pérdida del aliento del cine.

Así se comprende que ciertas experiencias practicadas a partir de documentales hayan llevado a conclusiones erróneas sobre la inteligibilidad del fundido, del encadenado, etcétera. Como si el problema de la *intelección en sí* del lenguaje pudiera ser planteado en su cuadro más abstracto, que, paradójicamente, puede parecer el más concreto al ex-

perimentador que cree ingenuamente que el filme de imágenes inmóviles es más sencillo, más fácil que el filme de movimiento.

Un plano americano o un primer plano puede pasar inadvertido, es decir, ser «comprendido» por un espectador nuevo, si ninguna extrañeza o heterogeneidad perturba el movimiento, si ese movimiento es efectivo y no una cuasi-yuxtaposición de fotos inanimadas, si ese movimiento no es demasiado acelerado, *si, a fin de cuentas, el lenguaje del filme no está separado de su fuente fluida y dinámica: la participación en estado naciente.* Por el contrario, si esas condiciones elementales no se cumplen (al igual que, en nuestro lenguaje de palabras, son ininteligibles una elocución demasiado rápida, frases sibilinas o una yuxtaposición de sustantivos sin verbo), todas las extrañezas perturban el movimiento del filme, el movimiento inadecuado perturba la significación de las imágenes, y entonces la koljosiana de Siberia exclama, como refiere Bela Balazs: «¡Qué horrible!, hombres sin piernas, cabezas sin cuerpo», el africano ve volar casas o una mosca elefante,[29] el niño se asombra de la extraña metamorfosis de un autobús en coche fúnebre. Su incomprensión no es más que una comprensión regresiva; el signo estalla, se pulveriza y sólo queda su magia primera (la metamorfosis, la ubicuidad, el fantasma), pero aislada, incomprensible. Raspemos la universalidad del filme: queda Méliès, la magia...

Las dificultades de comprensión son, pues, reales y considerables, pero hay que *comprender* esta impresión. Una encuesta de la UNESCO, realizada en 43 países concluye que: «el ser analfabeto es un impedimento grave para la inteligencia del lenguaje cinematográfico». Es cierto que el analfabeto comprende menos fácilmente que el letrado. Sin embargo, en el cine no hay ese foso infranqueable que separa al analfabeto de la escritura. No hay que poner en tela de juicio el principio de la inteligibilidad del lenguaje, sino el del grado de abstracción que puede alcanzar el analfabeto. Éste llega fácilmente a la etapa de *abstracción que implica su inteligencia de los signos y de la normatividad, cuando éstos y aquélla permanecen en el movimiento naciente de la participación, del símbolo, de la idea...*

29. Caso del filme educativo sobre la malaria, que tranquilizó definitivamente a su público sobre la inocencia de la minúscula mosca, ya que el verdadero culpable era un gigantesco insecto desconocido en las regiones. «Health education by film in Africa», en *Colonial Cinema*, vol 7, n.° 1, pág. 18, marzo de 1949. Cabe preguntarse por qué se muestran a los primitivos esos filmes «educativos» fértiles en *close-up* didácticos y torpes, y por qué se muestran a los niños aburridos filmes llamados «pedagógicos».

El lenguaje del cine nos ofrece esta inteligencia de las cosas y del mundo anterior a la inteligencia abstracta, pero que la prepara, conduce y es el primer lugar común del espíritu humano. Hace treinta años Léon Moussinac predecía que el cine diría la unidad humana. ¿No lo ha dicho ya? *¿No es el esperanto natural, la lengua original universal?*

La inteligibilidad universal de ese lenguaje es el prolongamiento indisociable de la participación universal que suscita el cine. Lo importante no es sólo que los africanos o los niños comprendan el filme, sino que lo quieran. Lo importante es que el cine haya despertado o atraído sobre él una necesidad.

De ahí la universalidad efectiva y afectiva del cine *urbi et orbi.* Como han demostrado las investigaciones ajenas y las nuestras,[30] la necesidad de cine, si bien es más intensa en los adolescentes, concierte a todas las edades. Esta llamada se deja sentir casi con la misma fuerza en cualquiera de los dos sexos, clases sociales, climas, y lo único que frena el impulso de esta necesidad son las determinaciones geográficas y económicas (viviendas dispersas, dificultades de explotación). El cine, nacido en grandes centros urbanos, en civilizaciones maquinistas, ha desbordado pronto el área del medio técnico que lo ha producido. Desde las grandes ciudades ha ganado el campo. De las grandes naciones industriales se ha extendido a todos los continentes. Quince mil millones de entradas en todo el globo. Se ha difundido por todas partes, en todos los sitios se ha aclimatado. Es de observar que actualmente (1956) el segundo país productor de filmes es la India, que apenas ha despertado a la vida industrial, y que Egipto[31] produce casi tantas películas como Francia.

Todos los niños del mundo juegan a *cow-boys.*[32] Todos los adultos del mundo van a ver los *cow-boys.* Las gentes «de mundo» y las que el mundo ha rehusado tienen las mismas participaciones. Para todos los que se asombran de esta comunión afectiva y mental entre el letrado y el analfabeto, Rimbaud había contestado por adelantado: «Emperador, tú eres negro». Y sin duda ésa es la única virtud humana del Emperador. *Nuestra negrura es nuestra profunda humanidad.*

A partir de esta universalidad se injertan y se abren otras universalidades: La de un nuevo lenguaje, mímico esta vez. Si no es verdad, como

30. Véase «Recherches sur le public cinématographique», en *Revue de Filmologie,* n.º 12, enero-abril de 1953.

31. 60 filmes por año.

32. «Sur les jeux des enfants de Rhodésie, des villes et bourgs dans la Gold Coast», en *Colonial Cinema,* vol. VIII, diciembre de 1950.

IMAGEN	VISIÓN MÁGICA	SENTIMIENTO	PERCEPCIÓN OBJETIVA	IDEA
Movimientos y posiciones de la cámara	Ubicuidad	Cinestesia Presencia afectiva	Envolturas Saltos perceptivos	Selectividad (abstracción) Narratividad
Primer plano	Macroscopía animismo	Intensidad afectiva	(Restablecimiento por constancia)	Selectividad (abstracción)
Picado	Empequeñecimiento	Abatimiento simbólico	(Restablecimiento por constancia)	Signo de decadencia
Contrapicado	Gigantismo	Exaltación simbólica	(Restablecimiento por constancia)	Signo de grandeza
Música	Irreal	Participación afectiva	Factor de realidad	Factor de inteligibilidad
Palabras	«Voces» desencarnadas	Permiten acelerar el ritmo del filme, luego intensificar la participación	Realidad	Selección de los ruidos Narratividad de las voces
Ruidos	Silbido del viento, ruidos inquietantes		Realidad objetiva	Arquitectura del filme Conceptualización

Encadenado	Metamorfosis	Efecto «poético»	» »	Signo gramatical
Sobreimpresión	Fantasma	Ensoñación, sueño, presencia del recuerdo	» »	Signo gramatical
Objeto	Antropomorfizado	Carga de «alma»	Realidad objetiva	Estereotipia Signo Idea
Contenidos y formas de la imagen	Antropo-cosmomorfismo	Proyección-identificación afectiva	Objetivación	Simbolismo y signo en una continuidad discursiva

IMAGEN ⟷ SENTIMIENTO ⟷ IDEA

MOVIMIENTO ⟷ CINESTESIA ⟷ DISCURSO

creía Bela Balazs[33] que el filme mudo ha resucitado un lenguaje mímico perfecto, abandonado por el hombre desde su prehistoria[34] por la sencilla razón de que los gastos, la sonrisa, las lágrimas tienen significados distintos según las civilizaciones, es sin embargo verdad que el filme norteamericano ha extendido sobre el globo un verdadero y nuevo lenguaje mímico, un esperanto del gesto de fácil aprendizaje, cuyo universo sometido al cine conoce el vocabulario. Hay «un grado cero del lenguaje mímico» —según la expresión de Mario Roque— pero, gracias al cine. Volveremos al tema.

Temas universales, una creación cosmopolita, influencias y un papel universal, son los frutos de la universalidad antropológica primera. Y, sin abordar problemas ulteriores, observemos que Charlot es la prueba ejemplar de esas universalidades. Chaplin es el primer creador de todos los tiempos que han apostado por la universalidad —por el niño. Sus películas, que presentaba en *preview* a los chiquillos de los barrios suburbanos, siguen reinando y lo harán siempre sobre el universo infantil de los Pathé-Babys. Han sido también admitidos por los adultos, negros, blancos, letrados, analfabetos. Los nómadas de Irán, los niños de la China, se unen a Élie Faure y Louis Delluc en una participación y una inteligencia, si no la misma, al menos común.

Eso es el cine. Lo que él interesa y lo que le interesa es el espíritu en infancia, que entraña, aunque indistinta y mezclada, la totalidad humana.

Hegel explicaba por qué la poesía era el arte supremo: «Como la música, encierra la percepción inmediata del alma por sí misma, que falta a la arquitectura, la escultura y la pintura. Por otro lado, se desarrolla en el campo de la imaginación y éste crea un mundo de objetos a los que no les falta completamente el carácter determinado de la pintura y de la escultura. Por último, más que todo arte, es capaz de exponer un acontecimiento...».

El cine, como la música, contiene la percepción inmediata del alma por sí misma. Como la poesía, se desarrolla en el campo de la imaginación. Pero más que la poesía, más que la pintura y la escultura, opera por y a través de un mundo de objetos dotados de la percepción práctica, y expone narrativamente un encadenamiento de acontecimientos. Le falta el concepto, pero *lo produce,* y por eso, si no las expresa todas —al menos quizá no todavía—, fermenta todas las virtualidades del espíritu humano.

33. B. Balazs, *Der Sichtbare Mensch oder die Kultur des Films,* 1924.

34. B. Fondare, «Grandeur et décadence du Cinéma», en *Intelligence du cinématographe,* de Marcel l'Herbier.

8. La realidad semiimaginaria del hombre

El mundo se refleja en el espejo del cinematógrafo. El cine nos ofrece el reflejo no solamente del mundo, sino del espíritu humano.

El cine es psíquico, ha dicho Jean Epstein. Sus salas son verdaderos laboratorios mentales en los que se concreta un psiquismo colectivo a partir de un haz luminoso. El espíritu del espectador efectúa sin discontinuidad un formidable trabajo, sin el cual el filme no sería más que un movimiento browniano sobre la pantalla, o todo lo más una pulsación de 24 imágenes por segundo. A partir de ese torbellino de fulgores, dos dinamismos, dos sistemas de participación, se derraman uno en el otro, se completan, se reúnen en un dinamismo único. El filme es ese momento en el que se unen dos psiquismos: El incorporado en la película y el del espectador. «La pantalla es ese lugar en el que el pensamiento actor y el pensamiento espectador se encuentran y adquieren el aspecto material de ser un acto» (Epstein).

Esta simbiosis sólo es posible debido a que une dos corrientes de la

misma naturaleza. «El espíritu del espectador es tan activo como el del cineasta», dice Francastel; dicho de otro modo, se trata de la misma actividad. Y el espectador, que lo es todo, es igualmente nada. La participación que crea el filme, es creada por él. En el filme, el núcleo naciente del sistema de proyección-identificación se irradia en la sala.

Espíritu naciente, espíritu total, el cine es por así decirlo una especie de espíritu-máquina, o de máquina de pensar, «imitador y hermano rival de la inteligencia» (Cohen-Séat), un cuasi-robot. No tiene piernas, cuerpo ni cabeza, pero en el momento en que el haz luminoso vibra sobre la pantalla, se pone en acción una máquina humana. Ve por nosotros en cuanto que «ver es extraer, leer y elegir; transformar» y, efectivamente, «volvemos a ver en la pantalla lo que ya ha visto el cine». «La pantalla, nueva mirada, se impone a la nuestra».[1] Como un automezclador, el cine muele el trabajo perceptivo. Imita maquinalmente —entendamos esta palabra en su sentido literal— lo que se llama, no menos propiamente, los mecanismos psíquicos de proximidad y asimilación. Sustituye nuestra investigación por la suya».[2]

El psiquismo del cine no elabora solamente la percepción de lo real; segrega también lo imaginario. Verdadero robot de lo imaginario, el cine «imagina por mí, imagina en mi lugar y al mismo tiempo fuera de mí, con una imaginación más intensa y precisa».[3] Desarrolla un sueño consciente organizado en todos los aspectos.

El filme representa y al mismo tiempo significa. Eleva lo real, lo irreal, el presente, lo vivido, el recuerdo, el sueño, al mismo nivel mental común. Al igual que el espíritu humano, es tan mentiroso como verídico; tan mitómano como lúcido. No fue más que un instante —el instante del cinematógrafo— «ese gran ojo abierto, sin prejuicios, sin moral, libre de toda influencia, que lo ve todo y no escamotea nada en su cuerpo», del que hablaba Epstein.[4] El cine, por el contrario, es montaje, es decir, elección, deformación, trucaje. «Las imágenes solas no son nada, sólo el montaje las convierte en verdad o en mentira». Hay imágenes históricas, pero el cine no es reflejo de la historia, todo lo más es historiador; cuen-

1. J. Epstein, en *Cinéma bonjour*, pág. 38, y R. Clair, «Rythmes», en *Cahiers du Mois*, n.° cit.

2. H. Wallon, «De quelques problèmes psycho-physiologiques que pose le cinéma», en *Revue Internationale de Filmologie*, tomo I, n.° 1, pág. 17.

3. F. Ricci, «Le Cinéma entre l'imagination et la réalité», en *Revue Internationale de Filmologie*, tomo I, n.° 2, pág. 162.

4. J. Epstein, «Le Regard de verres», en *Cahiers du Mois*, n.° cit., pág. 11, y B. Balazs, en *Theory of the film*, pág. 166.

ta historias que se toman por Historia... Es imposible reconocer sus documentos trucados, su falsa donación de Constantino, sus apócrifos. En sus primeros tiempos, la Pasión de los campesinos de Oberamergau fue rodada en un rascacielos de Nueva York, la batalla naval de Cuba en una piscina y la guerra de los boers en un jardín de Brooklyn...

El campo del cine se amplía y encoge a las dimensiones del campo mental.

No es puro azar si el lenguaje de la psicología y el del cine coinciden con frecuencia en los términos de proyección, representación, campo e imágenes. El filme está construido a semejanza de nuestro psiquismo total.

Para sacar toda la verdad de esa proposición es preciso volverla como el forro de un bolsillo; si el cine es a imagen del cine. Los inventores del cine, empírica e inconscientemente, han proyectado al aire libre las estructuras de lo imaginario, la prodigiosa movilidad de la asimilación psicológica, los procesos de la inteligencia. Todo lo que se puede decir del cine vale para el espíritu humano; su poder a la vez conservador, animador y creador de imágenes animadas. El cine hace comprender no solamente el teatro, poesía, música, sino también el teatro interior del espíritu: Sueños, imaginaciones, representaciones; *ese pequeño cine que tenemos en la cabeza.*

Ese pequeño cine que tenemos en la cabeza está alienado en el mundo. Podemos ver el psiquismo humano en acción en el universo real, es decir, recíprocamente, «la realidad vista a través de un cerebro y un corazón» (Walter Rüttmann).

En efecto, el cine une indisolublemente la realidad objetiva del mundo, tal como la refleja la fotografía, y la visión subjetiva de ese mundo, tal como la representa la pintura llamada primitiva o ingenua. La pintura ingenua ordena y transforma el mundo según la participación psíquica; niega la apariencia óptica; ya restituye la misma talla media a los personajes situados a diferentes distancias, ya sustituye en la apariencia óptica una apariencia psicológica; exagera o disminuye las dimensiones de los objetos o de los seres para darles las del amor, de la deferencia, del desprecio (y traduce así los valores sociológicos unidos a esas representaciones); desconoce o viola las restricciones del espacio y del tiempo al hacer figurar en el mismo espacio acciones sucesivas o geográficamente distantes. La pintura ingenua se halla, pues, guiada por un espíritu inmediato que opera sobre el mismo cuadro la humanización de la visión. Por el contrario, en la fotografía las cosas están entregadas a sus dimensiones y formas aparentes, perdidas en el espacio y encerradas en la unidad del momento.

El cine participa de los dos universos, el de la fotografía y el de la pintura no realista, o más bien los une sincréticamente. Respeta la realidad, por así decirlo, de la ilusión óptica, muestra las cosas separadas y aisladas por el tiempo y el espacio, y ése es su aspecto primero de cinematógrafo, es decir, de fotografía animada. Sin embargo, corrige sin cesar la ilusión de óptica por los procedimientos de la pintura ingenua: planos americanos, primeros planos. Restablece sin cesar los valores en función de la atención y de la expresión, o bien, como la pintura realista cuando quiere volver a encontrar las significaciones de la pintura primitiva, utiliza los picados y contrapicados. La mayoría de los medios del cine responden a las mismas necesidades expresivas de la pintura llamada primitiva, pero en el seno del universo fotográfico.

El cine es, pues, el mundo, pero medio asimilado por el espíritu humano. Es el espíritu humano, pero proyectado activamente en el mundo, en su trabajo de elaboración y de transformación de cambio y de asimilación. Su doble y sincrética naturaleza, objetiva y subjetiva, desvela su esencia secreta; es decir, la función y funcionamiento del espíritu humano en el mundo.

El cine nos da a ver el proceso de penetración del hombre en el mundo y el proceso inseparable de penetración del mundo en el hombre. Ese proceso es en primer lugar de exploración; comienza con el cinematógrafo, que pone al alcance de la mano, o más bien del ojo, el mundo desconocido. El cine prosigue y desarrolla la obra exploradora del cinematógrafo. Encaramada en la silla del caballo, en el motor del avión, en la boya marítima, la cámara se ha hecho ojo omnipresente. Rastrea tanto los fondos marinos como la noche estelar. Mucho más, esa mirada nueva, teleguiada, dotada de todas las potencias de la máquina, va más allá del muro óptico que no podía franquear el ojo físico. Incluso antes del cinematógrafo, Marey y Muybridge, al lograr descomponer el movimiento, fueron los primeros en realizar ese traspaso del sentido visual. Después, el cine ha ensanchado por todas partes este nuevo imperio. Más allá del muro óptico, el ojo ve el movimiento de las cosas aparentemente inmóviles (acelerado), el detalle de las cosas demasiado rápidas *(ralentí)* y, sobre todo, arrastrado al infinito microscópico y macroscópico, percibe por último lo infrasensible y lo suprasensible. Detrás del teleobjetivo, en la punta del cohete teledirigido, el ojo patrulla, explora... Antes incluso de que el hombre haya salido de la estratosfera, el ojo telépata ha navegado por los confines de la *noman's land* interplanetaria. Se impacienta ya en las orillas del macrocosmos, presto a ser el primero a volar a la Luna. El cine nos precederá en los planetas. Pero ya nos ha dis-

tanciado irresistiblemente y para siempre de los mundos infinitamente pequeños.

La investigación del mundo microscópico se confunde con la propia investigación científica:[5] la micro-cinematografía está muy en vanguardia del espíritu humano.

A través de todos los filmes y por medio de un verdadero «añadido al sentido de la vista», se efectúa un «desciframiento documental del mundo visible». «Actualmente todo muchacho de quince años, en todas las clases de la sociedad, ha visto gran número de veces los rascacielos de Nueva York, los puertos del Extremo Oriente, los hielos de Groenlandia... Las novelas filmadas han hecho familiares a los muchachos todas las eternas nadas que agitan el alma humana, todos los misterios dolorosos de la vida, del amor y de la muerte».[6]

Al mismo tiempo que comenzaba a reunir los materiales de conocimiento, el cinematógrafo Lumière los impregnaba ya del polvo alquímico de proyección y simpatía de Ramón Llull: El desdoblamiento cinematográfico era ya una catálisis de subjetividad. El cine va más lejos: Todas las cosas que proyecta están ya escogidas, impregnadas, amasadas, medio asimiladas en un jugo mental en el que el tiempo y el espacio ya no son obstáculos, sino que se confunden en un mismo plasma. Todas las diastasas del espíritu están ya en acción en el mundo de la pantalla. Son proyectadas en el universo y traen de él las sustancias identificables. *El cine refleja el comercio mental del hombre con el mundo.*

Ese comercio es una asimilación psíquica práctica de conocimiento o de conciencia. El estudio genético del cine, al revelarnos que la *magia* y más ampliamente las *participaciones imaginarias* inauguran ese comercio activo con el mundo, nos enseña que la penetración del espíritu humano es inseparable de una eflorescencia imaginaria.

El análisis espectral del cine completa el análisis genético. Nos revela la unidad primera y profunda del conocimiento y del mito, de la inteligencia y del sentimiento.

La secreción imaginaria y la comprensión de lo real, nacidas del mismo psiquismo en estado naciente, están complementariamente ligadas en

5. Véase Doctor Jean Comandon, «Le Cinématographe et les sciences de la nature», en *Le Cinéma des origines à nos jours* (citado por Marcel L'Herbier, op. Cit., pág. 405), y Jean Painlevé, «Le Cinéma au service de la science», en *Revue des Vivants*, octubre de 1931 (citado por Marcel L'Herbier, op. Cit., pág. 403). Véase también las perspectivas trazadas por Étienne-Jules Marey, en *La Photographie du mouvement.*

6. H. Laugier, Prefacio a *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma*, de G. Cohen-Séat.

el seno de la actividad psíquica concreta, es decir, del comercio mental con el mundo.

Efectivamente, entre nosotros todo se conserva, se prevé y comunica por medio de imágenes más o menos henchidas de imaginación. Ese complejo imaginario, que a la vez asegura y turba las participaciones, constituye una secreción placentaria que nos envuelve y alimenta. Incluso en el estado de vigilia e incluso fuera del espectáculo, el hombre camina, solitario, rodeado de una nube de imágenes; sus «fantasías». Y no solamente esos sueños diurnos; los amores que él imagina hechos de carne y de lágrimas son tarjetas postales animadas, representaciones delirantes. Las imágenes se deslizan entre su percepción y él mismo, le hacen ver lo que cree ver. La sustancia imaginaria se confunde con nuestra vida anímica, con nuestra realidad afectiva.

La fuente permanente de lo imaginario es la participación. Lo que puede parecer más irreal nace de lo más real que existe. La participación es la presencia concreta del hombre en el mundo; su vida. Las proyecciones imaginarias no son aparentemente más que los epifenómenos o los delirios. Llevan todos los sueños imposibles, todas las mentiras que el hombre se dice a sí mismo, todas las ilusiones que se forja (espectáculos, artes). Los mitos y las religiones están allí para testimoniar su increíble irrealidad. Nuestros sentimientos deforman las cosas, nos engañan sobre los acontecimientos y los seres... No se debe al azar el que sentimiento signifique bobería o debilidad, que magia signifique error, impotencia, engaño.

Sin embargo, no solamente examinamos la realidad de lo imaginario bajo el título de la realidad del error o de la tontería. Queremos también recordar que sus mitos están fundamentados *en realidad;* expresan incluso la primera realidad vital del hombre. La magia, mito de todos los mitos, no es únicamente un mito. La analogía del microcosmos humano con el hombre es libertad de especializaciones y restricciones que pesan sobre las otras especies animales; es el resumen y el campo de batalla de las fuerzas que animan todas las especies vivientes; está abierto a todas las solicitaciones del mundo que le rodea; de ahí la gama infinita de sus mimetismos y de sus participaciones. Correlativamente, la individualidad humana se afirma a expensas de los instintos específicos que se atrofian y el *doble* es la expresión espontánea de esta afirmación biológica fundamental. La realidad biológica del hombre, individuo autodeterminado y microcosmos indeterminado, produce la visión mágica del mundo, es decir, el sistema de participaciones afectivas.

Sin duda, la individualidad no detenta *prácticamente* los poderes del doble ni abraza prácticamente la totalidad cósmica. *Pero la irrealidad de ese mito fundamentado en realidad, nos revela la realidad de la necesidad que no puede realizarse.*

Esta contradicción del ser real y de su necesidad real tiene por unidad el hombre concreto. Unidad no estática, sino en proceso. Lo que se puede llamar diversamente la «personalidad», la «conciencia», la «naturaleza» humanas, no solamente surgen de los cambios prácticos entre el hombre y la naturaleza y los cambios sociales entre los hombres, sino también de incesantes cambios entre el individuo y su doble imaginario, al igual que de esos cambios antropocosmomórficos, todavía imaginarios, con las cosas o seres de la naturaleza que el hombre siente simpáticamente que participan en su propia vida. En el curso de esta lanzadera incesante entre el «yo» que es un otro y los otros que están en el «yo»; entre la conciencia subjetiva del mundo y la conciencia objetiva del yo; entre el exterior y el interior, el yo inmediatamente objetivo (doble) se interioriza, el doble interiorizado se atrofia y se espiritualiza en alma; el macrocosmos inmediatamente subjetivo se objetiva para constituir el mundo objetivo sometido a leyes.

Genéticamente, el hombre se enriquece en el curso de todos esos traslados imaginarios; lo imaginario es el fermento del trabajo de sí sobre sí y sobre la naturaleza, a través de la cual se construye y desarrolla la realidad del hombre.

Así, lo imaginario no puede disociarse de la «naturaleza humana», del hombre material. Es parte integrante y vital. Contribuye a su formación práctica. Constituye un verdadero andamiaje de proyecciones-identificaciones a partir del cual, al mismo tiempo que se enmascara, el hombre se conoce y se construye. El hombre no existe totalmente, pero esta media existencia es su existencia. El hombre imaginario y el hombre práctico *(homo faber)* son las dos caras de un mismo «ser de necesidad», según la expresión de D. Mascolo. Digámoslo de otra manera, con Gorki; la realidad del hombre es semi-imaginaria.

Cierto es que el sueño se opone al utensilio. A nuestro estado de indigencia práctica extrema, el sueño, responde la riqueza y la proliferación de nuestros sueños. En el momento de inserción extrema de la práctica en lo real, la técnica aparece y los fantasmas desaparecen para dar paso a lo racional. Pero esta contradicción ha surgido de la unidad de la necesidad; el nudo es la propia *necesidad,* de la que surgen las imágenes compensadoras. El trabajo es la necesidad que aparta las imágenes y se fija en el utensilio.

El sueño y el utensilio, que parecen contradecirse y despreciarse, trabajan en el mismo sentido. La técnica se emplea para dar prácticamente forma humana a la naturaleza y potencia cósmica al hombre. Al antropo-cosmomorfismo de lo imaginario corresponde el antropo-cosmomorfismo de la práctica; a la alienación y la proyección de la sustancia humana en los sueños, corresponde la alienación y la proyección en el utillaje y el trabajo, es decir, ese largo esfuerzo ininterrumpido para dar realidad a la necesidad fundamental: Hacer del hombre el sujeto del mundo.

No se pueden disociar genéticamente las participaciones imaginarias de los animales y plantas de la domesticación de los animales y plantas, la fascinación onírica del fuego de la conquista del fuego. Del mismo modo, no se pueden disociar los ritos de caza o de fecundidad de la caza o de la agricultura. Lo imaginario y la técnica se apoyan y ayudan mutuamente. Se reencuentran siempre no sólo como negativos, sino como fermentos mutuos.

Así, en la vanguardia de la práctica, la *invención técnica* no hace más que coronar un sueño obsesionante. Todos los grandes inventos están precedidos de aspiraciones míticas y su novedad parece hasta tal punto irreal que se ve en ella superchería, brujería o locura...

Es que, incluso en su punto de irrealidad extrema, el sueño es vanguardia de la realidad. Lo imaginario mezcla en la misma ósmosis lo irreal y lo real, el hecho y la realidad, no sólo para atribuir a la realidad los encantos de lo imaginario, sino también para conferir a lo imaginario las virtudes de la realidad. Todo sueño es una realización irreal que aspira a la realización práctica. Por eso las utopías sociales prefiguran las sociedades futuras, las alquimias prefiguran las químicas, las alas de Ícaro prefiguran las del avión.

Creemos haber remitido el sueño a la noche y reservado el trabajo al día, pero no se puede separar la técnica, piloto efectivo de la evolución, de lo imaginario que lo precede en la realización onírica de las necesidades.

Así, la transformación fantástica y la transformación material de la naturaleza y del hombre se entrecruzan y se turnan. El sueño y el utensilio se encuentran y se fecundan. Nuestros sueños preparan nuestras técnicas; máquina entre las máquinas, el avión ha nacido de un sueño. Nuestras técnicas mantienen nuestros sueños; máquina entre las máquinas, el cine ha sido atrapado por lo imaginario.

El cine atestigua la oposición de lo imaginario y de la práctica, al igual que su unidad.

Su oposición: Como todo onirismo, los films son proliferaciones de la espera, ectoplasmas para mantener el alma en calor; eso es el cine:

Imagen desordenada, entregada a los deseos impotentes y a los temores neuróticos, su estallido canceroso, su plétora mórbida. La verdadera vida está ausente. El mundo al alcance de la mano, el hombre sujeto del mundo, no es más que un programa de ilusión. El hombre sujeto del mundo no es aún, y tal vez no será nunca, otra cosa que una representación, un espectáculo del cine.[7]

Pero al mismo tiempo, y contradictoriamente (y es esa contradicción concreta la que tendremos que analizar posteriormente), como todo lo imaginario, el cine es comercio efectivo con el mundo. Su núcleo, que es la proyección-identificación imaginaria, es rico en todas las riquezas de la participación. Es el propio núcleo de nuestra vida afectiva, y está, en el núcleo de la realidad semi-imaginaria y semi-práctica del hombre, es rica a su vez en la totalidad humana. Es decir, *del trabajo de producción del hombre para el hombre, para la humanización del mundo y la cosmicidad del hombre.*

El cine está por esencia indeterminado, abierto como el mismo hombre. Ese carácter antropológico podría parecer que lo haría escapar de la historia y de la determinación social, sin embargo, la antropología, tal como nosotros la entendemos, no opone el hombre eterno a la contingencia del momento o la realidad histórica al hombre abstracto.

Ocurre al contrario en la evolución humana, es decir, la historia de las sociedades, en la que hemos querido captar lo que se ha tendido demasiado a considerar como esencias numenales. Así, hemos examinado la esencia estética del cine, no como una evidencia transcendente, sino relativa a la imagen; recíprocamente, la esencia mágica del cine se nos ha aparecido con relación a la estética. Eso no quiere decir que sea la magia primera la que resucita en el cine, sino una magia reducida, atrofiada, sumergida en el sincretismo afectivo-racional superior que es la estética; la

7. El espectador es como Dios ante su creación. Ella le es inmanente y se confunde en él; efectivamente, el espectador dios es la cabalgata, la riña, la aventura... Pero al mismo tiempo, la transciende, la juzga. La cabalgata, la riña, la aventura, no son más que sus propios fantasmas. Así, el Dios todopoderoso es siempre impotente, en la medida en que sus criaturas se le escapan, está reducido al papel de vidente supremo, que participa clandestinamente, por el espíritu, en los éxtasis y en las locuras que se desarrollan fuera de él. En la medida en que ellos no son más que sus propios fantasmas, no puede darles la realidad total, acceder él mismo a la realidad total. El espectador dios, el dios espectador, no puede verdaderamente encarnarse y tomar cuerpo, ni puede dar cuerpo fuera de su espíritu a la creación que sigue siendo ectoplasma.

estética no es una noción humana primera —no hubo Picasso de las cavernas que exhibiese sus obras prehistóricas a los aficionados y son sombras mágicas lo que el Wayang javanés hacía bailar sobre las paredes rocosas—, sino el producto evolutivo de la decadencia de la magia y de la religión. En una palabra, eso quiere decir que la naturaleza misma de la estética, doble conciencia a la vez participante y escéptica, es de carácter histórico.

Hemos visto que el carácter visual del cine debía ser examinado en su historicidad. La génesis de un lenguaje de la imagen muda, solamente acompañada de música, no ha podido efectuarse con facilidad y eficacia más que en el seno de una civilización en la que la preeminencia del ojo se ha afirmado progresivamente a expensas de los otros sentidos, tanto en lo real como en lo imaginario. Mientras que en el siglo XVI, antes de ver «oye y olfatea, aspira los soplos y capta los ruidos», como ha demostrado L. Febvre en su *Rabelais*, el cine nos revela la decadencia del oído (inadecuación de la fuente sonora con las fuentes visuales, aproximaciones de doblaje, esquematización de la mezcla, etc.), al mismo tiempo que asienta su imperio a partir de los poderes concretos y analíticos del ojo.[8] Vincular la génesis del cine con los progresos del ojo, es vincularla al mismo tiempo con el desarrollo general de la civilización y de las técnicas, es insertarla en la actualidad en la que ella le parece indiferente.

Mucho más directamente, mucho más claramente aún, la antropología del cine nos introduce en el corazón mismo de la actualidad histórica.

Debido a que es espejo antropológico, el cine refleja necesariamente las realidades prácticas e imaginarias, es decir, también las necesidades, las comunicaciones y los problemas de la individualidad humana de su siglo. Así, los diversos complejos de magia, de afectividad, de razón, de irreal y de real que constituyen la estructura molecular de los filmes nos remiten a los complejos sociales y a sus componentes, a los progresos de la razón en el mundo, a la civilización anímica, a las magias del siglo XX, herencias de la magia primitiva y fijaciones fetichistas de nuestra vida individual y colectiva. Ya hemos podido observar el predominio de la ficción o fantasía en detrimento de lo fantástico y de lo documental, la hi-

8. En el Japón, en la época del cine mudo y al comienzo del hablado, el *relato fonográfico* del filme desempeñaba un papel equivalente al filme completo. Los filmes iban acompañados de un comentario sonoro tan importante como la misma visión. Había grandes *vedettes* de la lectura *(benshi)*, de popularidad muy grande. Es evidente que «Occidente» está en la cumbre de la civilización del ojo.

pertrofia del complejo anímico. En un estudio posterior tendremos que prolongar el análisis de las corrientes generales, por una parte, y por la otra de las corrientes diferenciales culturales, sociales, nacionales que se expresan en el cine.

La antropología de lo imaginario nos lleva, pues, al corazón de los problemas contemporáneos. Pero recordemos que ella ha tomado de allí su salida. El cine es un espejo —la pantalla—, pero al mismo tiempo una máquina —el aparato tomavistas y de proyección. Es el producto de una era maquinista. Está incluso a la vanguardia del maquinismo. La máquina, que parecía limitar su eficacia a remplazar el trabajo material, se difunde actualmente en todos los sectores de la vida. Se ocupa del trabajo mental— máquinas de calcular, de pensar. Se inserta en el corazón mismo del no-trabajo, es decir, del ocio. Omnipresente, tiende a constituir, como han demostrado los análisis de Georges Friedmann, no sólo un utillaje, sino un *nuevo medio* que condiciona toda la civilización, es decir, la personalidad humana.[9] Estamos en ese momento de la historia en el que la esencia interior del hombre se introduce en la máquina, en el que, recíprocamente, la máquina envuelve y determina la esencia del hombre, mejor aún, la realiza.

El cine plantea uno de los problemas humanos clave del maquinismo industrial, según otra expresión de Friedmann. Es de esas técnicas modernas —electricidad, radio, teléfono, avión— que reconstituyen prácticamente el universo mágico en el que reina la acción a distancia, la ubicuidad, la presencia-ausencia, la metamorfosis. El cine no se contenta con dotar al ojo biológico de una prolongación mecánica que le permite ver más claramente y más lejos, no interpreta solamente el papel de una máquina que suelta el resorte de las operaciones intelectuales. Es la máquina-madre, generadora de lo imaginario, y —recíprocamente— lo imaginario determinado por la máquina. Ésta se ha instalado en el corazón de la estética que se creía reservada a las creaciones artesanas individuales. La división del trabajo, la racionalización y estandarización dominan la producción de los filmes. Este mismo término «producción» ha remplazado a «creación».

Esta máquina dedicada no a la fabricación de bienes materiales, sino a la satisfacción de necesidades imaginarias, ha suscitado una industria del sueño. Todas las determinaciones del sistema capitalista han presidido el nacimiento y desarrollo de la economía del cine. La génesis acelerada del arte del filme no puede explicarse fuera de la competencia en-

9. G. Friedmann, *Où va le travail humain.*

carnizada de los años 1900-1914; los perfeccionamientos posteriores del sonido y del color han sido provocados por las dificultades de los monopolios de Hollywood. Más ampliamente, las necesidades afectivas han entrado en el circuito de la *mercancía industrial.* Al mismo tiempo, entrevemos el objeto de nuestros próximos estudios: La fábrica de sueño es una fábrica de alma, una fábrica de personalidad.

Ese movimiento tiende hacia la universalidad. Las potencias de la técnica y de la economía se despliegan sobre el mercado mundial, y mundial es el escenario del movimiento universal del acceso de las masas a la individualidad. La industria del cine es una industria tipo, su mercancía es una mercancía tipo del mercado mundial. Su lenguaje universal, su arte universal, son los productos de una gestación y de una difusión universales. Esas universalidades convergen en una contradicción fundamental: La de las necesidades de las masas y la de las necesidades de la industria capitalista. Esta contradicción está en el corazón del contenido de los filmes. Pero ella nos remite de golpe al corazón mismo de la antropología genética, ya que ésta considera al hombre que se realiza y se transforma en la sociedad, al hombre que *es* sociedad e historia.

Antropología, historia, sociología, se contienen, se remiten una a otra en la misma visión total o antropológica. La antropología del cine se articula necesariamente en su sociología e historia, debido por una parte a que, espejo de participaciones y de realidades humanas, el cine es necesariamente un espejo de las participaciones y realidades de este siglo, y por otra, debido a que hemos estudiado la génesis del cine como un complejo onto-filogenético. Del mismo modo que el recién nacido vuelve a comenzar el desarrollo de la especie pero modificada por la determinación de su medio social —el cual no es más que un momento del desarrollo de la especie—, el desarrollo del cine vuelve a comenzar el de la historia del espíritu humano, pero sufriendo desde el comienzo las determinaciones del medio, es decir, la herencia adquirida por el tronco biológico *(phylum).*

La antropología genética que toma al cine en su nudo onto-filogenético, nos permite aclarar tanto su propia ontogénesis por la filogénesis como la filogénesis por su ontogénesis. Su eficacia es doble. Asistimos al florecimiento de un arte, séptimo con ese título, pero al mismo tiempo comprendemos mejor las estructuras comunes a todo arte, y esa formidable realidad inconsciente de este lado del arte y que produce el arte.

Recíprocamente, esta realidad filogenética nos permite comprender mejor el séptimo arte.

Ante nuestros ojos se ha operado una verdadera visitación de la película virgen por el espíritu humano. La máquina de reflejar el mundo ha realizado su metamorfosis en máquina de imitar el espíritu. Hemos podido ver la irrupción del espíritu en el mundo bruto; la negatividad hegeliana en trabajo y la negación de esta negación; la inmediata floración de la magia, humanidad primera; luego, en resumen, enredado por la situación filogenética, todas las potencias psíquicas —sentimiento, alma, idea, razón— se han encarnado en la imagen cinematográfica: El mundo se ha humanizado ante nuestros ojos. Esta humanización esclarece el cine, pero es también el hombre, en su naturaleza semiimaginaria, a quien el cine esclarece.

Eso sólo es posible debido a que el *cine* es una materia privilegiada para el análisis. Su nacimiento se ha realizado ante nuestros ojos: podemos captar el movimiento mismo de su formación y desarrollo como si estuviera en el vaso de un laboratorio. Su génesis ha sido casi natural, fuera de toda deliberación consciente; el cine ha surgido del cinematógrafo; como fuera de toda deliberación consciente el cinematógrafo se ha fijado en espectáculo. «El milagro del cine es que el progreso de las revelaciones que nos ofrece sea el proceso automático de su desarrollo. Sus descubrimientos nos educan».[10] Hemos podido, pues, asistir a una extraordinaria producción inconsciente, alimentada por un proceso antropohistórico (onto-filogenético) de las profundidades.

Son precisamente esas profundidades inconscientes las que se ofrecen a nuestra conciencia. Debido a que ella se ha alienado en el cine, la actividad inconsciente del hombre se ofrece al análisis. Pero éste puede aprehender esas prodigiosas riquezas si capta el movimiento de esta alienación.

El movimiento, esa es la palabra clave de nuestro método. Hemos examinado el cine en su *historia,* lo hemos estudiado en su *génesis,* lo hemos analizado en los *procesos* psíquicos. Todo lo hemos llevado al movimiento. Pero también hemos querido evitar la consideración del movimiento como un principio abstracto, como una palabra clave inmóvil; lo hemos llevado al hombre. Del mismo modo, hemos querido evitar el considerar la humanidad como una virtud mística para humanistas. Hemos visto también la magia del cine, el alma de esta humanidad, la humanidad de esta alma en los *procesos concretos de la participación.*

10. É. Faure, «Vocations du cinéma», en *Fonction du cinéma,* pág. 93.

La proyección-identificación nos permite llevar las cosas fijadas y las esencias conceptuales a sus procesos humanos. Toda masa vuelve a la energía. ¿No habrá que einsteinizar a su vez las ciencias del hombre? ¿no será posible prospectar esas *cosas* sociales de las que hablaba Jean Durkheim aplicándoles un equivalente de la fórmula $E = MC^2$? Considerar las masas sociológicas según la energía que las produce y las estructura, es mostrar al mismo tiempo cómo la energía se convierte en energía social. Ésa es la vía genética trazada ya por Hegel y Marx. La participación es precisamente el lugar común a la vez biológico, afectivo e intelectual de las energías humanas primeras. El desdoblamiento, noción mágica o espiritista, nos aparece como un proceso elemental de proyección. El antropo-cosmomorfismo no es una especie de facultad especial, propia de los niños y de los retrasados, sino el movimiento espontáneo de la proyección-identificación. Ésta se prolonga, se depura, se prosigue en las obras de la razón y de la técnica al igual que se aliena en las cosificaciones y los fetiches. Las génesis dan precisamente a ver los procesos de proyección-identificación en su trabajo productor real y observable. Nos permiten zambullirnos, sin perdernos, en las contradicciones fundamentales que definen al cine. Nos sitúan en la encrucijada de las fuerzas, en el protón vivo y activo en el que se han alistado las potencias mentales individuales y colectivas: La historia, la sociedad y la economía, las leyes, los placeres, el espectáculo, la comunicación, la acción...

Y al igual que las ciencias físico-químicas pasan por la unidad energética de la materia para volver a encontrar el complejo atómico y molecular propio de cada cuerpo, del mismo modo, volviendo a las fuentes energéticas humanas primeras, *puede adquirir figura ese complejo total cuyas constelaciones particulares nos entregan, a fin de cuentas, esta especificidad del cine tan buscada en el cielo platónico de las esencias.*

Esta investigación no ha terminado y, por lo tanto, nuestra conclusión no puede ser más que la introducción al estudio de lo que va a seguir. Antes de examinar el papel social del cine, tendremos que considerar el contenido de los filmes en su triple realidad antropológica, histórica y social; siempre a la luz de los procesos de proyección-identificación. Una vez más la materia fílmica es privilegiada porque está precisamente en el límite de la materialidad, semifluida, en movimiento...

Ha comenzado el tiempo en que la extraspección sociológica complete la introspección psicológica. Los mensajes secretos —la más profunda intimidad del alma— están allí, alienados, absorbidos en esta imaginación que expresa tanto las necesidades universales como las del siglo XX.

Cierto es que, desde su aparición en la tierra, el hombre ha alienado sus imágenes fijándolas en hueso, marfil o en la pared de las cavernas. Cierto es que el cine pertenece a la misma familia que los dibujos rupestres de Eyzies, de Altamira y de Lascaux, de los garrapatos infantiles, de los frescos de Miguel Ángel, de las representaciones sagradas y profanas, de los mitos, leyendas y literatura... *Pero nunca encarnados a este extremo en el propio mundo, nunca en lucha a este extremo con la realidad natural.* Por eso ha habido que esperar al cine para que los procesos imaginarios sean exteriorizados original y totalmente. Al fin podemos «visualizar nuestros sueños»[11] porque se han lanzado sobre la materia real.

Al fin, por primera vez, mediante la máquina, a su semejanza, nuestros sueños son proyectados y objetivados. Son fabricados industrialmente, compartidos colectivamente.

Vuelven sobre nuestra vida despertada para modelarla, nos enseñan a vivir o no vivir. Volvemos a asimilarlos, socializados, útiles, o bien se pierden en nosotros, o nos perdemos nosotros en ellos. Ahí están, ectoplasmas almacenados, cuerpos astrales que se nutren de nuestras personas y nos nutren, archivos de alma. Habrá que intentar interrogarlos; es decir, reintegrar lo imaginario en la realidad del hombre.

11. J. Tedesco, en *Cahiers du Mois*, n.º 16-17, pág. 25.

Bibliografía básica

Nuestra bibliografía no se limita a los estudios científicos o así considerados, sino que está abierta a toda clase de textos inspirados por el cine. Una obra considerada como «insignificante», puede ser para nosotros altamente significativa en la medida en que sea parte de esta realidad total que es el universo del cine.

Por eso nuestra bibliografía «total» no puede ser total, es decir, completa; necesitaríamos un volumen para indicar todos los textos consultados y una vida por lo menos para estudiar todos los documentos consultables.

Esta bibliografía no es tampoco total porque no concierne a todos los problemas del cine. Hemos apartado los textos dedicados particularmente al análisis de los filmes, su contenido y su estética; al papel social del cine, volveremos a ellos en un estudio posterior. Este libro es sólo una introducción.

Por último, no puede ser total porque no contiene filmografía. En

esta obra, una filmografía no haría más que repetir la de las historias del cine, principalmente la de Georges Sadoul, a la que remitimos al lector.

De lo anterior se desprende que nuestra bibliografía no puede estar jerarquizada; si bien los engloba, no selecciona los textos más importantes a nuestro juicio y conocimiento. Permite informar de la contribución esencial de los críticos de filmes, contribución que no puede captarse más que en la continuidad de la lectura durante años; pensamos en la obra crítica de un André Bazin, que se sitúa en la categoría más elevada de la teoría del cine.

Por otra parte, nuestra bibliografía no puede estar clasificada según el orden de los capítulos de nuestra obra. Este orden no corresponde a la clasificación, implícita o explícita, según la cual se distribuyen usualmente los problemas. Por lo tanto hemos adoptado un compromiso. Las grandes secciones de esta bibliografía corresponden, de una manera bastarda, por una parte al mismo plan de esta obra, por otra a las clasificaciones corrientes.

La clasificación que sigue ha de ser, pues, entendida como la que, a nuestro juicio, presenta el mínimo de inconvenientes.

No hemos podido evitar una cierta arbitrariedad en la repetición de las referencias; los mismo títulos pueden ser clasificados con frecuencia en varias categorías sin responder exactamente a ninguna.

I. BIBLIOGRAFÍAS

Aristarco, G., «Bibliografía», en *Historia de las teorías cinematográficas,* págs. 421-445. Barcelona, Lumen, 1968. [Fuentes relativas a R. Canudo, L. Delluc, L. Moussinac, G.Dulac, H. Richter, B. Balazs, Dziga Vertov, L. V. Kulechov, V. I. Pudovkin, S. M. Eisenstein, R. Arnheim, P. Rotha, R. J. Spottiswoode, J. Grierson, U. Barbaro, L. Chiarini.]

Bibliographie Générale du Cinéma, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1953.

Bouman, J.-C., «Bibliographie sur la filmologie considérée dans ses rapports avec les sciences sociales», en *Cahiers du Centre de Documentation,* n.º 9, París, UNESCO, 1954.

Malfreyt, J., «Inventaire méthodique, analytique et critique des écrits de langue française touchant au cinéma et à la filmologie», en *Revue Internationale de Filmologie,* n.º 11, 12, 13, 14 y ss. París, 1952-1955.

Lo Duca, J.-M., «Éléments pour une Bibliothèque Internationale du Cinéma», en *La Revue du Cinéma,* Nouvelle Série, París, 1946-1948.

II. HISTORIA DEL CINE

A) *Historias generales*

Artis, P., *Histoire du cinéma américain de 1926 à 1927*, París, Colette d'Halluin, 1947.

Bardèche, M. & Brasillach, R., *Histoire du cinéma*, París, Le Livre de Poche. Tomo I: *Le Cinéma muet*, 1964; Tomo II: *Le Cinéma parlant*, 1964.

Charensol, G., *Panorama du cinéma*, París, Jacques Melot, 1947.

Charensol, G., *Quarante ans de cinéma: 1895-1935*, París, Sagittaire, 1935.

Cinéma des origines à nos jours, Le. (Prefacio de H. Fescourt y colaboración de J.-G. Auriol, Ch. Burguet, G.-M. Coissac, Dr. J. Comandon, J.-L. Croze, G. Faim, G. Dulac, etc.), París, Édition du Cygne, 1932.

Coissac, G.-M., *Histoire du cinématographe de ses origines à nos jours*, París, Cinéopse et Gauthier-Villars, 1925.

Hampton, B. E., *A History of the movies*, Nueva York, Covich-Friede Publishers, 1931.

Jacob, L., *La azarosa historia del cine americano*, Barcelona, Lumen, tomo I: *1896-1918* (1971); tomo II: *1918-1939* (1972).

Jeanne, R. y Ford, C., *Histoire encyclopédique du cinéma*, París, Robert Laffont, tomo I: *Tout le cinéma français (1896-1929)*, 1947; tomo II: *Le Cinéma muet: Europe-Amérique*, 1953.

Lo Duca, J. M., *Histoire du cinéma*, París, Presses Universitaires de France, 1951.

Manuel, J., «David Wark Griffith. Panorama d'une oeuvre: 1914-1931», seguido de una filmografía de Griffith, en *La Revue du Cinéma,* Nouvelle Série, tomo I, n.º 2, págs. 14-36, París, noviembre de 1946.

Moussinac, L., *L'Âge ingrat du Cinéma*, París, Sagittaire, 1946 [Comprende: Nacimiento del cine (1920-1924); El cine, expresión social (1923); El cine soviético (1928); Panorámica del cine (1929); La edad ingrata del cine (1930-1945).]

Quinze ans de cinématographie soviétique: 1920-1935, Moscú, Direction Générale de l'Industrie Cinématographique, 1935.
Rotha, P. y Griffith, R., *El cine hasta hoy. Panorama del cine mundial*, Barcelona, Plaza & Janés, 1964.
Rotha, P. y Manvell, R., *Movie Parade: 1888-1949*, Londres, The Studio Publications, 1950.
Sadoul, G., *Histoire d'un art. Le Cinéma des origenes ā nos jours*, París, Flammarion, 1953.
Sadoul, G., *Historia general del cine*, Madrid, Siglo XXI, 1972.
Vincent, C., *Histoire de l'art cinématographique*, Bruselas, Trident, 1939.
Wood, L., *The miracle of the movies*, Londres, Burke, 1947.

B) *Orígenes y principio del cinematógrafo*

Blin, R., «Les Travaux, les ouvrages et les inventions de Marey», en *La Revue du Cinéma*, París, junio de 1930.
Coissac, G.-M., *Histoire du cinématographe de ses origines à nos jours*, París, Cinéopse et Gauthier-Villars, 1925.
Démeny, G., *Les Origines du cinématographe*, París, H. Paulin, 1909.
Edison, T. A., *Mémoires et observations*, París, Flammarion, 1949.
Grimoin-Sanson, R., *Le Film de ma vie*, París, Henry Parville, 1926.
Marey, É.-J., *La Chronophotographie*. París, Gauthier-Villars, 1899.
Marey, É.-J., «Nouveaux développements de la chronophotographie», en *La Revue des Travaux Scientifiques*, París, Imprimerie Nationale, 1897.
Mesguisch, F., *Tours de manivelle. Souvenirs d'un chasseur d'images*, París, Grasset, 1933.
Muybridge, E.-J., *Animal locomotion: an electro-photographic investigation of consecutives phases of animal progressives movements* (1882-1887).
Promio, A., «Carnets de route», en *Histoire du cinématographe de ses origines à nos jours*, de G.-M. Coissac (Op. cit.).
Quigley, Jr., M. *Magic shadows. The story of the origin of the motion pictures*, Washington D. C., Georgestown University Press, 1946.
Sadoul, G., «Les Apprentis sorciers: d'Edison à Méliès», en *La Revue du Cinéma*, Nouvelle Série, tomo I, n.º 1, págs. 34-44, París, octubre de 1946.
Sadoul, G., *Historia general del cine*, tomos I y II. (Op. cit.).

C) *Méliès, los trucajes. Del cinematógrafo al cine*

Bazin, A., «Vie et mort de la surimpression», en *Écran Français,* n.º 8 y 9. París, 22 y 29 de agosto de 1945.*

Bessy, M. y Lo Duca, J.-M., *Georges Méliès, mage,* seguido de *Mes mémoires,* escritas por el propio Méliès en 1937, París, Prisma, 1945.

Gilson, P., «Georges Méliès, inventeur», en *La Revue du Cinéma,* París, 15 de octubre de 1929. Artículo reproducido en *Merveilleux.* París, Calmann-Lévy, 1945.

Kress, E., *Trucs et illusions, applications de l'optique et de la mécanique au cinématographe,* París, Comptoir d'Éditions de *Cinéma-Revue,* 1912.

Langlois, H., «Notes sur l'histoire du cinéma», en *La Revue du Cinéma,* n.º 4-5, págs. 21-31, París, octubre de 1929.

Méliès, G., «Les Vues cinématographiques», en *Annuaire Général et International de la Photo,* París, 1907. Reproducido en *La Revue du Cinéma,* n.º 4-5, págs. 21-31. París, octubre de 1929.

Sadoul, G., «Georges Méliès et le première elaboration du langage cinématographique», en *Revue Internationale de Filmologie,* tomo I, n.º 1, págs. 22-30, París.

Veno, R., *Cours magica,* París, A. Mayette, 1954.

III. EL CINE Y SU GENTE

Arlaud, R.-M., *Cinéma bouffe* (El cine y sus gentes), París, Jacques Melot, 1945.

Cendrars, B., *Hollywood, la meca del cine,* Barcelona, Parsifal, 1989.

Ehrenbourg, I., *Usine de rêves,* París, Gallimard, 1936.

Kessel, J., *Hollywood, ville mirage,* París, Gallimard, 1937.

Powdermaker, H., *Hollywood, the dream factory. An anthropologist looks at the movie makers,* Boston, Little Brown & Co., 1950.

* Algunos de los artículos de Bazin citados en esta bibliografía pueden encontrarse en *¿Qué es el cine?,* Madrid, Rialp, 1992. *(N. del e.)*

IV. TÉCNICA Y VOCABULARIO

A) *Las técnicas*

Agenda technique du cinéma, París, La Technique Cinématographique, 1939.

Anderson, L., *Making a film. The story of secret people, a complete report of the extremely diverse operations which go to make a modern film*, Nueva York, Mac Millan, 1952.

Aristarco, G. «Il montagio», en *Bis*, año II, n.º 16, 19 de junio de 1949.

Bataille, Dr. R. *Grammaire cinématographique*, Lille, A. Taffin Lefort, 1947.

Bendick, J. y R., *Making the movies*, Londres, Paul Elek Publishers, 1946.

Berthomeu, A., *Essai de grammaire cinématographique*, París, La Nouvelle Édition, 1946.

Buchanan, A., *Film making: from script to screen*, Londres, Faber and Faber, 1937.

Chartier, J.-P. y Desplanques, R.-P., *Derrière l'écran: initiation au cinéma*, París, Spes, 1950.

Delannoy, J., «Le Réalisateur», en *Le Cinéma par ceux qui le font*, págs. 116-127, París, Fayard, 1949.

«Cinéma, Le», en *Encyclopédie par l'image*, París, Hachette, 1954.

Feyder, J. y Rosay, F., *Le Cinéma, notre métier*, Ginebra, Skira, 1944.

Feyte, J., «Le Montage», en *Le Cinéma par ceux qui le font*, págs. 244-261, París, Fayard,1949.

Field, A. E., *Hollywood, USA from script to screen*, Nueva York, Vantage Press, 1952.

Flacon, M., «Propos sur le travelling», en *Raccords*, n.º 6, págs. 10-14, Diciembre de 1950.

Ford, C., *Bréviaire du cinéma*, París, Jacques Melot, 1945.

Leprohon, P., *Les Mille et un métiers du cinéma*, París, Jacques Melot, 1947.

Lods, J., *La Formation professionnelle des techniciens du film*, París, UNESCO, 1951 (Importante bibliografía).

Lo Duca, J.-M., *Technique du cinéma*, París, Presses Universitaires de France, 1953.

Marion, D., *Le Cinéma par ceux qui le font*, París, Fayard, 1946.

May, R., *El lenguaje del film*, Madrid, Rialp, 1958.

Pudovkin, V. I., «Le Montage», en *Cinéma d'aujourd'hui et demain*, Moscú, Sovexportfilm, 1946.

Pudovkin, V. I., *Film technique and film acting*, Nueva York, Lear Publishers, 1949.

Reisz, K., *Técnica del montaje*, Madrid, Taurus, 1966.

«Développments récents de la technique cinématographique», en *Revue Internationale du Cinéma,* n.º 12, Bruselas, Office Catholique du Cinéma, 1952.

Sadoul, G., *Le Cinéma: son art, sa technique, son économie*, París, Bibliothèque Française, 1948.

Sadoul, G. y Mitry, J., «Autor d'une controverse: Eisenstein et le montage des attractions», en *Cine-Club,* n.º 6, París, abril de 1948.

Silence, on tourne (Comment nous faisons les films, par vingt artistes et techniciens d'Hollywood). Ensayos recopilados por Nancy Namburg. París, Payot, 1938.

Spottiswoode, R. J., *A Grammar of the film: an analysis of film technique*, Berkeley, University of California Press, 1950.

Technique du film, La (Par 16 artistes et spécialistes d'Hollywood). Textos recopilados por S. Watts, París, Payot, 1939.

Toland, G., «L'Opérateur de prises de vue», en *La Revue du Cinéma,* Nouvelle Série, París, 1947.

Ucello, P., *Dizionario della tecnica cinematografica e della fotografia.* Roma, Cinespettacolo, 1950.

Vivie, J., *Traité général de techniques du cinéma. Historique du développement de la technique cinématographique*, París, Bureau de Presse et d'Informations, 1946.

B) *Vocabulario del cine*

Giraud, J., *Le Cinéma comme fait de langage*, París, Congrès Internationale de Filmologie, febrero de 1955.

Piraux, H., *Lexique technique anglais-français du cinéma*, París, La Nouvelle Édition (Science et Technique), 1946.

Reinert, C., *Kleines, Filmlexicon.* Einsûsdeln-Zurich, Verlagsanstalt Benziger, 1946.

Vorontzoff, A.-V., *Vocabulaire français-anglais et anglais-français du cinéma*, París, Édition Guilhamon (Tomado del anuario profesional *Le Tout-Cinéma,* ediciones de 1950 y 1952).

V. PROBLEMAS GENERALES
TEORÍA - ANTOLOGÍAS - ENCICLOPEDIAS

Aristarco, G., «Théories sur le cinéma», en *La Revue du Cinéma,* Nouvelle Série, tomo III, n.º 18, págs. 32-41, París, octubre de 1949.

Aristarco, G., *Historia de las teorías cinematográficas*, Barcelona, Lumen, 1968.

Arnheim, R., «Cinema e psicologia», en *Cinema,* n.º 23, Roma, octubre de 1949.

Arnheim, R., *El cine como arte*, Barcelona, Paidós, 1987.

Arnoux, A., *Du muet au parlant*, París, La Nouvelle Édition, 1946.

Art Cinématographique. N.º 1, 2, 3 y 4. (Artículos de A. Beucler, C. Dullin, R. Allendy, L. P. Quint, G. Dulac, P. Landry, A. Gance, A. Maurois, E. Vuillermoz, J.-G. Auriol, A. Lang, A. Berge, M. L'Herbier, L. Moussinac, A. Valentin), París, Alcan, 1926-1927.

Auriol, J.-G., «Formes et manières», en *La Revue du Cinéma,* Nouvelle Série, tomo III, n.º 18, págs. 42-48, París, octubre de 1948.

Bachlin, P., *Histoire économique du cinéma*, París, La Nouvelle Édition, 1947.

Balazs, B., *Der Geist des Films*, Halle, Wilhelm Knapp, 1930.

Balazs, B., *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, Viena, Deutsch-Österreichischer Verlag, 1924.

Balazs, B., *El film. Evolución y esencia de un arte nuevo*, Barcelona, La Aurora, 1981.

Barbaro, U., *Film, soggeto e sceneggiatura*, Roma, Bianco e Nero, 1939.

Barbaro, U., «Problemi della filmologia», en *Cinema,* Nueva Serie año II, n.º 23, 30 de septiembre de 1949.

Bazin, A., «La Stylistique de Robert Bresson», en *Cahiers du Cinéma, tomo* I, n.º 3, págs. 7-21, París, junio de 1951.

Bazin, A., «William Wyler ou le jansénime de la mise en scène», en *La Revue du Cinéma,* Nouvelle Série, tomo II, n.º 10, págs. 38-40, París, febrero de 1948.

Beracha, S., *Le Mirage du cinéma*, París, S.E.R.P., 1947.

Canudo, R., *L'Usine aux images* (Artículos recopilados por F. Divoire), París, E. Chiron, 1927.

«Cinema» (número especial), en *Les Cahiers du Mois,* n.º 16-17, París, Émile Paul, 1925.

«Cinéma» (cuaderno especial), en *Le Rouge et le Noir*, París, Le Rouge et le Noir Éditeur, julio de 1928.

«Cinéma» d'aujourd'hui» (Congreso Internacional del Cine en Basilea), en los cuadernos *Traits*, Ginebra, Trois Collines, 1946.

Caveing, M., «Dialectique du concept de cinéma», en *Revue Internationale de Filmologie,* tomo I, n.º 1 págs. 71-78 y n.º 3-4, págs. 357-360, París.

Cendrars, B., *L'A B C du cinéma*, París, Les Ecrivains Réunis, 1926.

Chiarini, L., *Cinematografo*, Roma, Edizione Cremonense, 1931.

Chiarini, L. & Barbaro, U., *Problemi del film* (Textos de R. Canudo, B. Balazs, etc.), Roma, Bianco e Nero, 1939.

Clair, R., *Réflexions faites*, París, Gallimard, 1951.

Cohen-Séat, G., *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma* (Introducción general, nociones fundamentales y vocabulario de filmología), París, Presses Universitaires de France, 1946.

Cohen-Séat, G., «Filmologie et cinéma», en *Revue Internationale de Filmologie,* tomo I. n.º 3-4, págs. 237-247, París.

Crapouillot. Números especiales de 1919, 1922, 1923 y 1927.

Dekeukeleire, C., *Le Cinéma et la pensée*, París, Éditions Lumière, 1947.

Delluc, L., *Cinéma et cie*, París, Grasset, 1919.

Delluc, L., *Photogénie*, París, De Brunhoff, 1920.

Dulac, G., «L'Essence du cinéma, l'idée visuelle», en *Les Cahiers du Mois,* n.º 16-17, París, Émile Paul, 1925.

Dulac, G., «Les Esthétiques, les entraves, la cinématographie intégrale», *Art Cinématographique,* n.º 2, París, Alcan, 1926.

Eisenstein, S. M., «La Dramaturgie du film», en *Bifur,* n.º 5, 1930.

Eisenstein, S. M., *Film form, essay on film theory*, Londres, Dennis Dobson, 1949, y Nueva York, Harcourt, Brace and Co., 1948.

Eisenstein, S. M., *The film sense*, Londres, Dennis Dobson, 1948. (Al final, bibliografía de textos).

Eisenstein, S. M., «Les Principes du nouveau cinéma russe», en *La Revue du Cinéma,* año II, n.º 9, págs. 16-27, París, 1.º de abril de 1930.

Epstein, J., *Cinéma du diable*, París, Jacques Melot, 1947.

Epstein, J., *Cinéma bonjour,* París, La Sirène, 1921.

Epstein, J., *Cinématographe vu de l'Etna*, París, Les Ecrivains Réunis, 1926.

Epstein, J., *L'Intelligence d'une machine*, París, Jacques Melot, 1946.

Epstein, J., *L'Esprit du cinéma*, París, Jeheber, 1955.

Epstein, J., «Le Film et le monde», en *Les Temps Modernes,* n.º 65, págs. 1701-1709, París, abril de 1951.

Faure, É., *Fonction du cinéma. De la cinéplastique à son destin social: 1921-1937*, París, Plon, 1953.

Folliet, J., «Petite sociologie du cinéma», en *Chronique Sociale,* año LXII, n.º 4-5, págs. 319-333, 1954.

Friedmann, G. y Morin, E., *De la méthode en sociologie du cinéma.* París, Congrès Internationale de Filmologie, febrero de 1955.

Friedmann, G. y Morin, E., «Sociologie du cinéma», en *Revue Internationale de Filmologie,* tomo III, n.º 10, págs. 95-112, París, abril-junio de 1952.

Heuyer, Dr. G., Lebovici, Dr. S. y Rebeillard, M., en colaboración con Georges Cohen-Séat. *Recherches sur les réactions des enfants et des adolescents*, París, Congrès Internationale de Filmologie, febrero de 1955.

Lapierre, M., *Anthologie du cinéma*, París, La Nouvelle Édition, 1946.

Lapierre, M., *Les Cents visages du cinéma*, París, Grasset, 1948.

L'Herbier, M., *Intelligence du cinématographe.*, París, Corrêa, 1946. (Antología de textos sobre los múltiples aspectos del cine).

Marion, D., *Le Cinéma par ceux qui le font*, París, Fayard, 1946 (Recopilación).

Malraux, A., *Esquisse d'une psychologie du cinéma*, París N.R.F., 1946.

Merleau-Ponty, M., *Sens et non-sens*, París, Nagel, 1948.

Mitry, J., «Sur le style d'Eisenstein», en *Ciné-Club,* n.º 5, París, marzo de 1948.

Pegge, C.-D., *Les Processus de la pensée et le film*, París, Congrès Internationale de Filmologie, febrero de 1955.

Ponzo, M., «Cinema et psychologie», en *Revue Internationale de Filmologie,* tomo I, n.º 3-4, págs. 295-297, París.

Pudovkin, V. I., *Film technique and film acting*, Nueva York, Lear Publishers Inc., 1949.

Pudovkin, V. I., «Filmographie et bibliographie», por Ruth y Georges Sadoul, en *Cahiers du Cinéma,* tomo V, n.º 26, págs. 8-17, París.

Prevost, J., *Polymnie ou les arts mimiques*, París, Émile Hazan, 1929.

Revue des Vivants (número especial), Octubre de 1931.

«Recherches sur les problèmes de cinéma» (análisis en cuatro países: Italia, Gran Bretaña, Francia, Estados Unidos), en *Revue Internationale de Filmologie,* tomo III, n.º 2, París.

Richter, H., *Film Kritische Aufsaetze*, Berlín, Richter, 1920.

Richter, H., *Der Spiel Film* (contribuciones a una dramaturgia del cine), Berlín, Richter, 1920.

Rôle intellectuel du cinéma, Le (artículos de R. Arnheim, A. Arnoux, E. Faure, U. Barbaro, A. Cavalcanti, W. Disney, etc.), París, Institut International de Coopération Intellectuelle, 1937.

Schmidtt, G., Schmalenbach, W. & Bachlin, P., *Le Cinéma: économie, sociologie, esthétique*, Basilea, Holbein, 1951.

Sichel, P., «L'Homme du cinéma», en *Revue Européenne,* págs. 1250-1259, 1928.
Souriau, É., «Nature et limite des contributions positives de l'esthétique à la filmologie», en *Revue Intenationale de Filmologie,* tomo I, n.º 1, págs. 47-64, París.
Souriau, E., «La Structure de l'univers filmique et le vocabulaire de la filmologie», en *Revue Internationale de Filmologie,* tomo II, n.º 7-8, págs. 231-240, París.
Souriau, É., *Univers Filmique*, París, Flammarion (Bibliothèque d'Esthétique) 1952 (varios colaboradores).

VI. EL ENCANTO DE LA IMAGEN

A) *La imagen y el doble*

(La bibliografía de esta sección es particularmente sumaria; en efecto, el problema de la imagen y el doble en la formación de la personalidad deberá plantearse de nuevo al examen en una obra posterior sobre el papel del cine).

Bazin, A., «Ontologie de l'image photografique», en *Les Problèmes de la peinture,* de G. Diehl, París, Confluences, 1945.
Bossavy, J., *Les Photographies des prétendues effluves humains*, Le Mans, Imprimerie de l'Institut de Bibliographie.
Cahn, P., *Remarque sur les réactions de l'enfant à son image et à celle de ses frères*, París, Congrès Internationale de Filmologie, febrero de 1955.
Fauré-Fremié, P., «Philosophie du réalisme», en *La Revue du Cinéma*, Nouvelle Série, tomo III, n.º 18, págs. 32-41, París, octubre de 1948.
Fournier, H., «Photographie spirite», en *Nature*, 15 de enero de 1894.
Fretet, Dr., *La Folie parmi nous*, París, Gallimard, 1952.
Lancelin, C., *Méthode de dédoublement personnel*, París, H. Durville.
Leroy, E., *Les Visions du demi-sommeil,* París, Alcan, 1926.
L'Hermitte, Dr., *L'Image de notre corps*, Nouvelle Revue Critique, 1939.
Mauriac, C., *L'Amour du cinéma*, París, Albin Michel, 1954.
Mead, H. G., *Espíritu, persona y sociedad*, Barcelona, Paidós, 1999.
Meyerson, I., «Les Images», en *Nouveau traité de psychologie,* de Dumas, tomo II, págs. 574-581.
Morin, E., *El hombre y la muerte*, Barcelona, Kairós, 1994 (se citan varias obras que describen los dobles en las mitologías arcaicas).

Ponzo, M., «Le Cinéma et les images collectives», en *Revue Internationale de Filmologie,* tomo IV, n.º 6, págs. 141-152, París.
Quercy, P., *Les Hallucinations*, París, Presses Universitaires de France, 1936.
Rank, O., *Don Juan (une étude sur le double)*, París, Denoël et Steele, 1932.
Ricci, F., «Le Cinéma entre l'imagination et la réalité», en *Revue Internationale de Filmologie,* tomo I, n.º 2, págs. 161-163, París.
Sartre, J.-P., *L'Imaginaire*, París, Gallimard, 1940.

B) *El mito del cinematógrafo total (Ficción-Anticipación)*

Bazin, A., «Le Mythe du cinéma total», en *Critique,* tomo I, n.º 6, págs. 552-557, 1946.
Barjavel, R., *Cinéma total* (Essai sur les formes futures du cinéma), París, Denoël, 1944.
Bioy Casares, A., *La invención de Morel*, Madrid, Alianza, 2001.
Bradbury, R., *El hombre ilustrado*, Barcelona, Minotauro, 1998.
Clair, R., *Adam's*, París, Grasset, 1928.
Gómez de la Serna, R., *Cinelandia*, Madrid, Valdemar, 1995.
Grimoin-Sanson, R., *Le Film de ma vie*, Op. Cit.
Huxley, A., *Un mundo feliz*, Barcelona, Plaza & Janés, 2000.
Rice, E., *Voyage à Purilia*, París, Gallimard, 1934.

VII. LA PARTICIPACIÓN

Proyección — Identificación — Transposición — Animismo y Antropocosmomorfismo — Magia, sueño y cine

Agel, H., «Finalité poétique du cinéma», en *Univers Filmique,* págs. 193-201. (Citado en II).
Allendy, Dr., «La Valeur psychologique de l'image», en *Art Cinématographique,* n.º 1, París, Alcan, 1926.
Bouman, J.-C., Heuyer, G. & Lebovici, S., «Une expérience d'étude des groupes. Le processus de l'identification et l'importance de la suggestibilité dans la situation cinématographique», en *Revue Internationale de Filmologie,* tomo IV, n.º 13, págs. 111-141, París, abril-junio de 1953.

Brunus, J.-B., «Le Rêve, l'inconscient, le merveilleux», en *L'Âge du Cinéma,* n.º 4-5, págs. 10-14. Agosto-noviembre de 1951.

Chartier, J.-P., «Les "Films à la première personne" et l'impression de réalité au cinéma», en *La Revue du Cinéma,* Nouvelle Série, tomo I, n.º 4, págs. 32-41, París.

Crawston, M., «The pre-fabricated daydream», en *The Penguin Film Review,* n.º 9, Londres, 1949.

Cressey, P. G., «The motion picture experience as modified by social background and personality», en *American Social Review,* n.º 3, págs. 516-525, Agosto de 1938.

Deprun, J., «Le Cinéma et l'identification», en *Revue Internationale de Filmologie,* tomo I, n.º 1, págs. 36-38, París.

Deprun, J., «Cinéma et transfert», en *Revue Internationale de Filmologie,* tomo I, n.º 2, págs. 205-207, París.

Desoille, Dr. R., «Le Rêve éveillé et la filmologie», en *Revue Internationale de Filmologie,* tomo I, n.º 2, págs. 197-203, París.

Eisenstein, S. M., «Spectateur-créateur», en *Études Soviétiques,* n.º 1, París, 4 de agosto de 1948.

Eisner, L. H., *La pantalla demoníaca*, Madrid, Cátedra, 1988.

Fulchignogni, E., «Examen d'un test filmique», en *Revue Internationale de Filmologie,* tomo II, n.º 6, págs. 173-184, París.

Gemelli, A., «Le Film, procédé d'analyse projective», en *Revue Internationale de Filmologie,* tomo II, n.º 6, págs. 135-138, París.

Gemelli, A., «La psicologia al servizio della cinematografia», en *Vita e Pensiero* (12 páginas), Milán, 1937.

Gilson, P., *Ciné-magic*, París, André Bonne, 1951.

Glasser, F., «Filmkunst und Erziehhung», en *Zeitschrift für pädagogische Psychologie und experimentelle Pädagogik,* n.º 35, págs. 139-151, Berlín, 1934.

Guicharnaud, J., «L'Univers magique et l'image cinématographique», en *Revue Internationale de Filmologie,* tomo I, n.º 1, págs. 39-41, París.

Holmstrom, I., «Le "Moi de rêve" (ou quand le spectateur s'identifie avec l'auteur)», en *La Revue du Cinéma,* Nouvelle Série, n.º 8, págs. 33-48, París, 1947.

Kirou, A., «Romanticisme et cinéma», en *L'Âge du Cinéma,* n.º 1, págs. 3-6, Marzo de 1951.

Kirou, A., *Le Surréalisme au cinéma.* París, Arcanes, 1953.

Landry, L., «Formation de la sensibilité», en *Art Cinématographique,* n.º 2, París, Alcan, 1927.

Landry, L., «La Psychologie du cinéma», en *Journal de Psychologie,* n.º 24, págs. 134-145, 1927.

Lazarsfeld, P. F., «Audience research in the movie field», en *Annals of american academy of political and social science,* n.º 254, págs. 160-168, 1947.

Lebovici, Dr. S., «Psychanalyse et cinéma», en *Revue Internationale de Filmologie,* tomo II, n.º 5, págs. 49-56, París.

Leenhardt, M., *Do Kamo, la personne et le mythe dans l'univers mélanesien*, París, Gallimard, 1947.

Lemaitre, H., «Fantastique et merveilleux», en *Univers Filmique,* págs. 179-192 (citado en II).

Levinson, A., «Pour une poétique du film», en *Art Cinématographique,* n.º 4, págs. 51-88, París, Alcan, 1927.

Levy-Bruhl, *Carnets*, París, Presses Universitaires de France, 1949.

Mead, H. G., *Espíritu, persona y sociedad*, Barcelona, Paidós, 1999.

Méliès, G., «Les Vues cinématographiques» (Op. cit.).

Michotte Van Den Berck, A., «La Participation émotionelle du spectateur à l'action représentée à l'écran. Essai d'une théorie», en *Revue Internationale de Filmologie,* tomo IV, n.º 13, págs. 87-96, París, abril-junio de 1953.

Montani, A. y Pietranera, G., «First contribution to a psychoanalysis and aesthetic of motion picture», en *Psychoanalytical Review,* n.º 33, págs. 177-196, 1946.

Morgenstern, S., «La Pensée magique chez l'enfant», en *Revue Française de Psychanalyse,* p. 112, 1937.

Mussatti, C., «Le Cinéma et la psychanalyse», en *Revue Internationale de Filmologie,* tomo II, n.º 1, págs. 185-194, París.

Norton Cru, J., *Du témoignage*, París, Gallimard, 1930.

Parker, T., *The Hollywood hallucination*, Nueva York, Creative Age Press, 1944.

Parker, T., *Magic and myth at the movies*, Nueva York, Henry Holt & Co., 1947.

Piaget, J., *La representación del mundo en el niño*, Madrid, Morata, 1997.

Poisson, J. «Cinéma et psychanalyse», en *Les Cahiers du Mois,* n.º 16-17, pág. 176, París, Émile Paul, 1925.

Powdermaker, H., *Hollywood, the dream factory. An anthropologist looks at the movie makers*, Boston, Little Brown & Co., 1950.

Pratt, J., «Notes on commercial movie technique», en *International Journal of Psychoanalysis,* n.º 24, págs. 185-188, Londres, 1943.

Redslox, E. y Brini, A., «Les Méfaits de la Symphonie Pastorale», en *Annales d'Oculistique,* n.º 106, págs. 104-106, París, 1947.

Sherif, M. y Cantril, H., *The psychology of egoinvolvment*, Nueva York, Wiley & Sons, 1947.

Sherif, M. y Sargent, S., «Ego-involvment and the Mass-media», en *Journal of Social Issues,* tomo III, n.º 3, págs. 8-16, 1947.

Valentin, A., «Introduction à la magie blanche et noire», en *Art Cinématographique,* n.º 4, págs. 89-116, París, Alcan, 1927.

Zazzo, B., *Effets de la grosseur et de la mobilité des plans sur les réactions des spectateurs enfants*, París, Congrès Internationale de Filmologie, febrero de 1955.

VIII. PERCEPCIÓN Y FILME

Bazin, A., «Pour en finir avec la profondeur de champ», en *Cahiers du Cinéma,* tomo I, n.º 1, págs. 17-23, París, abril de 1951.

Beucher, J., *Espace filmique et conscience d'écran,* París, Congrès Internationale de Filmologie, febrero de 1955.

Bruce, D.-J., «Remémoration du matériel filmique», en *Revue Internationale de Filmologie,* tomo III, n.º 12, págs. 21-38, París.

Colle, J., *Note au sujet de la classification des effets psycho-physiologiques de la projection des films*, París, Congrès Internationale de Filmologie, febrero de 1955.

Febvre, L., *Le Problème de l'incroyance au* XVI *siècle. La Religion de Rabelais*, París, Albin Michel, 1945.

Fulchignogni, E., «Cinema et psychologie», en *Revue de Psychologie Appliquée,* tomo I, n.º 2, págs. 61-72, París, enero de 1951.

Galifret, V. y Segal, J., «Cinéma et physiologie des sensations», en *Revue Internationale de Filmologie,* tomo I, n.º 3-4, págs. 289-293, París, octubre de 1948.

Goldberg, H. D., «The Role of "cutting" in the perception of the motion pictures», en *Journal of Applied Psychology,* n.º 35, Washington, D.C., 1951.

Laffay, A., «L'Évocation du monde au cinéma», en *Les Temps Modernes,* año 1, n.º 5, págs. 925-938, París, febrero de 1946.

Leboutet, C., «Étude comparative de la perception du positif sur papier et de l'image fixe projetée écran. Premièrs résultats», en *Revue Internationale de Filmologie,* tomo III, n.º 12, págs. 39-52, París.

Merleau-Ponty, M., *Fenomenología de la percepción*, Barcelona, Península, 1980.
Michotte Van Den Berck, A., «Le Caractère de "réalité" des projections cinématographiques», en *Revue Internationale de Filmologie,* tomo I, n.º 3-4, págs. 249-261, París, octubre de 1948.
Oldfield, R.-C., «La Percepción visuelle des images du cinéma, de la télévision et du radar», en *Revue Internationale de Filmologie,* tomo I, n.º 3-4, págs. 263-279, París, octubre de 1948.
Peters, J.-M., *La Perception du film et le rythme filmique*, París, Congrès Internationale de Filmologie, febrero de 1955.
Rieneri, J.-J., «L'Impression de réalité au cinéma: les phénomènes de croyance», en *Univers Filmique,* págs. 33-45 (citado en II).
Wallon, H., «L'Acte perceptif et le cinéma», en *Revue Internationale de Filmologie,* tomo IV, n.º 13, págs. 97-110, París, abril-junio de 1953.
Wallon, H., «De quelques problèmes psycho-physiologiques que pose le cinéma», en *Revue Internationale de Filmologie,* tomo I, n.º 1, págs. 15-18, París.

IX. EL UNIVERSO DEL FILME

A) *Tiempo y espacio*

Caillois, R., «Le Tragique à la scène et à l'écran», en *Revue Internationale de Filmologie,* tomo I, n.º 3-4, págs. 325-329, París, octubre de 1948.
Epstein, J., «Le Monde fluide de l'écran», en *Les Temps Modernes,* año 5, n.º 56, págs. 2212-2228, París, junio de 1950.
Francastel, G., «Espace et illusion», en *Revue Internationale de Filmologie,* tomo II, n.º 5, págs. 65-74, París.
Ingarden, R., «Le Temps, l'espace et le sentiment de réalité», en *Revue Internationale de Filmologie,* tomo I, n.º 2, págs. 127-141, París.
Jolivet, S., «Le Temps au cinéma», en *Revue Internationale de Filmologie,* tomo I, n.º 3-4, págs. 331-334, París, octubre de 1948.
Leirens, J., *Lé Cinéma et le temps*, París, Éditions du Cerf, 1954.
Rieneri, J.-J., «La Réversion du temps filmique», en *Univers Filmique,* págs. 75-84 (citado en II).
Second, J., «Rythme inhérent au film», en *Revue Internationale de Filmologie,* tomo I, n.º 2, págs. 159-160, París.
Sherred, T. L., «E for Effort», en *The Astounding Science Fiction Anthology*, Nueva York, Simon and Schuster, 1952.

Souriau, É., «Succession et simultanéité dans le film», en *Univers Filmique,* págs. 59-73 (citado en II).

B) *Decoración, vestuario y utillería*

Adrian, «Les Costumes», en *La Technique de film,* págs. 68-72 (ref. cit.).
Annenkov, G., *En habillant les vedettes*, París, Robert Marin, 1951.
Auriol, J.-G. y Verdone, M., «La Valeur expressive du costume dans le style des films», en *La Revue du Cinéma,* Nouvelle Série, n.º 19-20, págs. 87-113, París, otoño de 1949.
Autant-Lara, C., «Le Costumier de cinéma doit habiller des caractères», págs. 64-82, *Ibid.*
Bandini, B. & Viazzi, G., *Ragionamenti sulla scenografia*, Milán, Polígono, 1945.
Barsacq, L., «Le décor», en *Le Cinéma par ceux qui le font,* págs. 191-207, París, Fayard, 1949.
Bilinsky, B., «Le Costume», en *Art Cinématographique,* n.º 6, págs. 25-56, París, Alcan, 1929.
Eisner, L. H., «Aperçus sur le costume dans les films allemands», en *La Revue du Cinéma,* Nouvelle Série, n.º 19-20, págs. 68-86, París, otoño de 1949.
Gibbons, C., «Le Décorateur», en *La Technique du film,* págs. 59-67. (ref. cit).
Mallet-Stevens, R., «Le Décor», en *Art Cinématographique,* n.º 6, págs. 1-24, París, Alcan, 1929.
Manuel, J., «Esquise d'une histoire du costume de cinéma», en *La Revue du Cinéma,* Nouvelle Série, n.º 19-20, págs. 3-63, París, otoño de 1949.
Poncet, M.-T., «L'Imagination cosmique dans les rapports du décor et des costumes», en *Univers Filmique,* págs. 101-118 (citado en II).
Sallet, G., «René Clair et la notion d'objet», en *Revue Internationale de Filmologie,* tomo II, n.º 2, págs. 165-169, París.
Schutz, M., «Le Maquillage», en *Art Cinématographique,* n.º 6, págs. 57-66, París, Alcan, 1929.
Souriau, É., «Fonctions filmiques des costumes et des décors», en *Univers Filmique,* págs. 85-100 (citado en II).

C) *Sonido y música*

Aschen, R. y Crouzard, M., *Manuel practique d'enregistrement et de sonorisation*, París, Technique et Vulgarisation, 1948.

Bourgeois, J., «Musique dramatique et cinéma», en *La Revue du Cinéma,* Nouvelle Série, n.º 10, París, febrero de 1948.

Chiarini, L., «La musica nel film», en *Bianco e Nero,* año III, n.º 6, Roma, junio de 1939.

Chiarini, L., «La musica nell'unità del film», en *Cinéma,* año V, n.º 108, Roma, 25 de diciembre de 1940.

Germain, J., «La Musique et le film», en *Univers Filmique,* págs. 137-155 (citado en II).

Guillot de Rode, F., «La Dimension sonore», en *Univers Filmique,* págs. 119-135 (citado en II).

Hansel, C.E.M., *Les Effets de la vision d'un film sur l'interprétation de sa musique*, París, Congrès Internationale de Filmologie, febrero de 1955.

Ivonnet, R., «L'Ingénieur du son», en *Le Cinéma par ceux qui le font,* págs. 225-243, París, Fayard, 1949.

Jaubert, M., «Le Son au cinéma», en *L'Esprit,* n.º 43, págs. 114-119, París, 1 de abril de 1936.

Keim, J. A., *Un nouvel art: le cinéma sonore*, París, Albin Michel, 1947.

Laffay, A., «Bruits et langage au cinéma», en *Les Temps Modernes,* año 2, n.º 14, págs. 371-375, París, noviembre de 1946.

Lo Duca, J.-M., «Le Son, la couleur, le relief (contribution des techniques françaises du cinéma)», en *La Revue du Cinéma,* Nouvelle Série, tomo II, n.º 10, págs. 49-63, París, febrero de 1948.

Page, L., «Le Chef opérateur du son», en *Le Cinéma par ceux qui le font,* págs. 208-224, París, Fayard, 1949.

Panigel, A., «Le Contre-point son-image», en *Ciné-Club,* n.º 5, París, marzo de 1948.

Pudovkin, V. I., Eisenstein, S. M. y Aleksandrov, G., «Programme sur le cinéma sonore», en *Le Monde*, París, 1 de septiembre de 1928.

Pudovkin, V. I., «Le Montage et le son», en *Le Magasin du Spectacle,* año I, n.º 1, págs. 8-20, Abril de 1946.

Pudovkin, V. I., «Sound and the future of the cinema», en *New York Theater*, Marzo de 1934.

Schaeffer, P., «L'Élément non visuel au cinéma» (I: Análisis de la cinta sonora; II: Concepción de la música; III: Psicología de la visión-audición), en *La Revue du Cinéma,* n.º 1, 2 y 3, París, octubre, noviembre y diciembre de 1946.

Schmalenbach, W., «Dialogue et bruitage dans le film», en *Cinéma d'aujourd'hui*, Ginebra, Trois Collines, 1945.
Taddei, N., «Funzione estetica della musica del film», en *Bianco e Nero*, tomo X, n.º 1, págs. 5-11, Roma, enero de 1949.
Tallene, J.-L., «Un cinéma enfin parlant», en *Cahiers du Cinéma*, tomo II, n.º 9, págs. 30-36, París, febrero de 1952.
Van Parys, G., «Le Musicien», en *Le Cinéma par ceux qui le font*, págs. 262-282, París, Fayard, 1949.
Vlad, R., «Musica, serva padrona», en *Anteprima*, n.º 7, págs. 53-54, Roma, agosto de 1951.

D) *El color*

Apard, A., «La Technique du film en couleurs», en *La Revue du Cinéma*, tomo II, n.º 9, págs. 78-80, París, enero de 1948.
Arnheim, R., «Le leggi del colore», en *Cinema*, año II, n.º 29, Roma, 10 de septiembre de 1937.
Arnheim, R., «Perchè sono brutti i film a colori?», en *Scenario*, n.º 3, 1936.
Brunius, J.-B., «Couleur du tragique», en *La Revue du Cinéma*, Nouvelle Série, tomo I, n.º 2, págs. 3-13, París, noviembre de 1946.
Dourgnon, J., *La Reproduction des couleurs*, París, Presses Universitaires de France, 1951.
«Couleur, La», en *Sequenze* (Cahiers du Cinéma), n.º 1, Parma, 1949. (Textos recopilados por GUIDO ARISTARCO).

E) *Ensanchamiento de la pantalla - Cinemascope*

Bazin, A., «Le Cinémascope sauvera-t-il le cinéma?», en *L'Esprit*, n.º 10-11, págs. 672-683, París, octubre-noviembre de 1953.
«Opinions sur le cinémascope», por M. Scherer, H.-G. Wunberg, J. Doniol-Valcroze, A. Bazin, M. Dorsday, J. Rivette, en *Cahiers du Cinéma*, tomo VI, n.º 31, págs. 36-48, París, enero de 1954.
Chrétien, H., «La Cinématographie panoramique par le procédé Hypergonar», en *Afitec*, 1952.
Gance, A., «Les Nouveaux chapitres de notre syntaxe», en *Cahiers du Cinéma*, tomo V, n.º 27, págs. 25-33, París.
Zazzo, R., *Espace, mouvement et cinémascope*, París, Congrès Internationale de Filmologie, febrero de 1955.

F) *El relieve*

Galifret, Y., *La Troisième dimension et la projection cinématographique*, París, Congrès Internationale de Filmologie, febrero de 1955.
Hansel, C.E.M., *La Facilité de la vision de films en trois dimensions et l'impression de profondeur dans les films en deux dimensions considérées dans leurs rapports avec les indices dus à l'aberration chromatique*, París, Congrès Internationale de Filmologie, febrero de 1955.
Roux, L., *L'Avenir du cinéma en relief*, Panorama, 1953.

X. LENGUAJE E INTELIGIBILIDAD DEL CINE

A) *Lenguaje*

Cohen, M., «Écriture et cinéma», en *Revue Internationale de Filmologie*, tomo I, n.º 2, págs. 179-182, París.
Cohen-Séat, G., «Le Discours filmique», en *Revue Internationale de Filmologie*, tomo II, n.º 5, págs. 37-48, París.
Di Giammateo, «Significato e conseguenza del lingaggio cinematografico», en *Bianco e Nero*, año XI, n.º 3, Roma, 1950.
Echevarría Yáñez, J. R., «Virtualités du cinéma», en *Revue Internationale de Filmologie*, tomo II, n.º 6, págs. 199-205, París.
Holaday, P. W. y Stoddard, D. G., *Getting ideas from the movies*, Nueva York, Mac Millan, 1933.
Meredith, G. P., *Techniques de recherches sur les problèmes d'intelligibilité*, París, Congrès Internationale de Filmologie, febrero de 1955.
Quint, L.-P., «Signification du cinéma», en *Art Cinématographique*, n.º 2, París, Alcan, 1927.
Schuhl, P. M., «Pour un cinemá abstrait», en *Revue Internationale de Filmologie*, tomo I, n.º 2, págs. 183-185, París.
Souriau, É., «Filmologie et esthétique comparées», en *Revue Internationale de Filmologie*, tomo III, n.º 10, págs. 113-142, París, abril-junio de 1952.

B) *Inteligibilidad del filme: los niños*

De Ruette, V., «The cinema and child psychology», en *International Review of Educational Cinematography*, volumen VI, n.º 1, págs. 38-49, Roma, enero de 1934.

Ford, R., *Children and the cinema*, Londres, Allen & Unwin, 1939.
Gratiot Alphandery, H., «Jeunes spectateurs», en *Revue Internationale de Filmologie*, tomo II, n.º 7-8, págs. 257-264, París.
Lanoux, A., *L'Enfant en proie aux images*, París, La Bergerie, 1951.
Leroy, E., «L'Enfant et le cinéma d'aujourd'hui», en *Revue Internationale de l'Enfant*, n.º 8, págs. 704-715, 1929.
Mialaret, G. y Méliès, M.-G., *Expériences sur la compréhension du langage cinématographique par l'enfant*, París, Congrès Internationale de Filmologie, febrero de 1955.
Rebeillot, M., *Les Recherches de filmologia dans la neuropsychiatrie de l'enfant* (Tesis), París, 1955.
Siersted, E. y Hansen, H. L., «Réactions des petits enfants au cinéma», en *Revue Internationale de Filmologie*, tomo II, n.º 7-8, págs. 241-245, París.
Wallon, H., «L'Enfant et le film», en *Revue Internationale de Filmologie*, tomo II, n.º 5, págs. 21-28, París.
Zazzo, B., «Analyse des difficultés d'une séquence cinématographique par la conduite du récit chez l'enfant», en *Revue Internationale de Filmologie*, tomo III, n.º 9, págs. 25-36, París.
Zazzo, B. y R., «Une experiénce sur la compréhension du film», en *Revue Internationale de Filmologie*, tomo II, n.º 6, págs. 159-170, París.
Zazzo, R., «Niveau mental et compréhension du cinéma», en *Revue Internationale de Filmologie*, tomo II, n.º 5, págs. 29-36, París.

C) *Inteligibilidad del filme: los neuróticos*

Berman, H. H., «Audio-visual psychotherapeutics portable moving pictures with sound as a rehabilitation measure» en *Psychiatric Quarterly* (Suplemento), n.º 20, págs. 197-203, Nueva York, Utica, 1946.
Heuyer, G., Lebovici, Dr. S. y Amado, G., «Enfants et adolescents inadaptés» (Encuesta), en *Revue Internationale de Filmologie*, tomo II, n.º 5, págs. 57-65, París.
Heuyer, G., Lebovici, Dr. S. y Bertagna, «Sur quelques réactions d'enfants inadaptés», en *Revue Internationale de Filmologie*, tomo III, n.º 9, págs. 71-80, París.
Katz, E., «A brief survey of the use of motion pictures for the treatment of neuropsychiatric patients», en *Psychiatric Quarterly*, n.º 20, págs. 204-216, Nueva York, Utica, 1946.

Moreno, J. L., «Psychodroma and therapeutic motin pictures», en *Sociometry,* n.º 7, págs. 230-244, Nueva York, Beacon, 1944.
Rome, H. P., «Audio-visual aids in psychiatry», en *Hospital Corps Quarterly,* vol. 18, n.º 9, págs. 37-38, Washington D.C., 1945.
Zazzo, R., «Niveau mental et compréhension du cinéma», en *Revue Internationale de Filmologie,* tomo II, n.º 5, págs. 29-36, París.

D) *Inteligibilidad del filme: los primitivos*

Auxiliaires visuels et l'éducation de base, Les, París, UNESCO (Colección «La Prese, le Film et la Radio dans le Monde d'Aujourd'hui»), 1952.
Colonial Cinéma, Londres, Colonial Film Unit, marzo de 1942-diciembre de 1954.
McLaren, N., *La Santé au village* (Educación visual en China), París, UNESCO, 1952.
Maddison, S., «Le Cinéma et l'information mentale des peuples primitifs», en *Revue Internationale de Filmologie,* tomo I, n.º 3-4, págs. 305-310, París, octubre de 1948.
«Cinéma pour les Africains», en *Revue Internationale de Filmologie,* tomo II, n.º 7-8, págs. 277-282, París.

XI. EL CINE Y LOS DEMÁS MEDIOS DE EXPRESIÓN

Agel, H., «Équivalences cinématographiques de la composition et du langage littéraires», en *Revue Internationale de Filmologie,* tomo I, n.º 1, págs. 67-70, París.
Arnheim, R., «Psychological notes on the poetical process», en *Poets at work,* Nueva York, Harcourt Brace and Co., 1948.
Asheim, L., *From book to film,* Chicago, University of Chicago (Graduate Library School), 1949. Parcialmente reproducida en *Hollywood Quarterly,* vol. V, págs. 289-304 y 334-339. 1951; en *The Quarterly of Film* (Radio and Television), vol. VI, págs. 54-68; en *Public and Communications* (Free Press), págs. 299-306, Illinois, Glencoe, 1950.
Auriol, J.-G., «Les Origines de la mise en scène», en *La Revue du Cinéma,* Nouvelle Série, tomo I, n.º 1, págs. 7-23, París, octubre de 1946.
Bazin, A., «La Stylistique de Robert Bresson», en *Cahiers du Cinéma,* tomo I, n.º 3, págs. 7-21, París, enero de 1951.

Berge, A., «Cinéma et littérature», en *Art Cinématographique,* n.º 3, París, Alcan, 1927.

Bourgeois, J., «Le Cinéma à la recherche du temps perdu», en *La Revue du Cinéma,* Nouvelle Série, tomo I, n.º 3, págs. 18-38, París, diciembre de 1946.

Chiarini, L., *Il film nei problemi della arte*, Roma, Ateneo, 1949.

Eisenstein, S. M., *The film sense* (Op. cit.).

Fuzelier, E., *Expression filmique et expression radiophonique*, París, Congrès Internationale de Filmologie, febrero de 1955.

Kiehl, J., *Les Ennemis du théâtre. Essai sur les rapports du théâtre avec le cinéma et la littérature: 1914-1939*, Neûchatel, Baconnière, 1951.

Laffay, A., «Le Récit, le monde et le film», en *Les Temps Modernes,* año 2, n.º 20-21, págs. 1361-1375 y 1579-1600, París, mayo-junio de 1947.

Laglenne, J.-F., «Cinéma et peinture», en *Les Cahiers du Mois,* n.º 16-17, París, Émile Paul, 1925.

Lang, A., «Théâtre et cinéma», en *Art Cinématographique,* n.º 3, París, Alcan, 1927.

Leglise, P., *Contribution de l'analyse filmique à l'étude critique du premier chant de l'Enéide*, París, Congrès Internationale de Filmologie, 19-23 de febrero de 1955.

Lemaitre, H., «L'Animation des tableaux et les problèmes du film sur l'art», en *Univers Filmique,* págs. 157-177 (citado en II).

Micha, R., «La Verité cinématographique», en *Cahiers du Cinéma,* tomo, V, n.º 29, págs. 16-30, París, diciembre de 1953.

Nicoll, A., *Film and theatre.* Londres, George G. Harrap & Co., 1936.

Tribut, J., «La Peinture et le film», en *Revue Internationale de Filmologie,* tomo II, n.º 10, págs. 149-167, París.

Scherer, M., «Vanité que la peinture», en *Cahiers du Cinéma,* tomo I, n.º 3, págs. 22-29, París, junio de 1951.

Soriano, M., «Lire, assister», en *Revue Internationale de Filmologie,* tomo I, n.º 3-4, págs. 299-304, París, octubre de 1948.

Vardac, A. N., *Stage to screen*, Cambridge, Harvard University Press, 1949.

APÉNDICE I

DIBUJOS ANIMADOS

Lo Duca, J.-M., *Le Dessin animé.* (Historia, estética, técnica; prefacio de Walt Disney), París, 1948.
Poncet, M.-Th. *L'Esthétique du dessin animé*, París, Nizet, 1952.
Vano, I., *Le Dessin animé* (Texto ruso con numerosas ilustraciones, dibujos y láminas en color), Moscú, Risovany Film, 1950.

APÉNDICE II

UTILIZACIÓN PRÁCTICA DEL CINEMATÓGRAFO

Schilitz, J., *Le Cinéma au service de l'industrie*, París, 1948.
Thevenard, Dx. L. y Tassel, G., *Le Cinéma scientifique français*, París, La Jeune Parque, 1948.

APÉNDICE III

FUENTES NO BIBLIOGRÁFICAS

Exposition de la Cinémathèque Française.
Naissance du Cinéma (filme documental de Roger Leenhardt, París, Les Films du Compas, 1945).
Y, por encima de todo, sin discriminación: películas.

Índice de nombres

Ader, C., 13
Agel, H., 23, 62, 68
Alhazan, 18
Aleksandrov, 102, 169
Altman, G., 124
Anaya, G., 89
Anschütz, Dr., 17
Anzieu, 104
Apollinaire, G., 15
Arquímedes, 18
Aristóteles, 18
Arlaud, R.-M., 50
Astruc, A., 157
Auriol, J.-G., 45

Bacall, L., 159
Bachelard, G., 65
Balazs, B., 9, 41, 59, 63, 65, 66, 68, 86, 100, 120, 123, 124, 145, 168, 174, 178, 180
Barjavel, R., 45, 46
Baron, A., 49, 131
Barrault, J.-L., 114
Barsacq, L., 66
Bazin, A., 17, 38, 157, 196
Baudelaire, C., 34
Becce, G., 76, 94
Berge, F. y A., 96
Bergson, H., 161
Berthon, 131
Bilinsky, B., 66, 67, 126, 143, 144
Bioy Casares, A., 46
Bouman, J.-C., 70
Bradbury, R., 46
Brasillach, R., 124
Brecht, B., 11, 103, 165

Bresson, R., 103
Breton, A., 24

Caffary, 43, 97
Canudo, R., 15, 34, 51
Carroll, L., 56
Caveing, M., 118
Cendrars, B., 58, 96
Chaplin, C., 178
Chase, 131
Cristo, 28, 35
Clair, R., 44, 45, 65, 99, 124
Cohen-Séat, G., 14, 16, 48, 64, 67, 78, 161, 163, 180
Comandon, Dr., 183
Cooley, C. H., 86

Dard, M., 15
Deharme, P., 160
Delluc, L., 23, 178
Demaria, 40
Démeny, G., 14, 17, 131
Desoille, Dr., 75
Dietrich, M., 159
Dovjenko, 45
Dumont, F., 22
Durkheim, J., 192
Dussaud, 131

Edison, T., 17, 21, 22, 46, 56, 73, 110, 131, 134
Ehrenburg, I., 74
Eisenstein, S. M., 50, 100, 102, 103, 161, 164, 166, 167, 169
Eisner, L., 145
Epstein, J., 12, 15, 23, 41, 42, 43, 58, 61, 63, 64, 65, 67, 75, 90, 99, 139, 179, 180
Ergmann, R., 15

Fairbanks, D., 148
Faure, E., 16, 60, 63, 78, 178, 191
Febvre, L., 188
Feyte, J., 154
Fiske, M., 147
Flaherty, R. J., 73, 168
Flaubert, G., 34
Fondare, B., 178
Ford, C., 146
Fournier, H., 28
Fraisse, P., 112, 113, 129
Francastel, P., 96, 161, 180
Fretet, Dr., 32
Freud, S., 72
Friedmann, G., 12, 189
Friese-Greene, W., 17, 134
Fulchignoni, E., 82

Gallieni, General, 40
Gance, A., 56, 102
Gentilhomme, G., 159
Gilson, P., 119
Gish, L., 69
Gómez de la Serna, R., 44
Gorki, M., 86, 185
Gresham, 168
Grierson, J., 73
Griffith, D. W., 50, 70, 100, 164
Grimoin-Sanson, R., 17, 49, 131
Guilloux, L., 46

Hegel, 52, 178, 192
Henry, M., 15
Heuyer, Dr., 75, 171, 172
Horner, W. G., 18
Houdin, R., 53, 55
Huxley, A., 45
Huxley, J., 170

Isou, I., 172
Ivens, J., 73
Ivonnet, R., 160

Jacob, M., 46
Jansen, P.-J.-C., 18
Jaubert, M., 77, 102, 159

Kircher, 19, 52
Kulechov, 89, 100

Laglenne, J.-F., 15, 96
Lalo, C., 169
Lancelin, C., 28
Landry, L., 66, 78
Lapierre, M., 18
Laugier, H., 183
Lauste, E.-A., 131
Lazarsfeld, F., 97, 98
Lebovici, Dr., 74, 75
Leenhardt, M., 72
Leger, F., 67, 69
Leroy, E., 30, 75
Levinson, A., 100
Lévi-Strauss, C., 119
Levy-Bruhl, L., 138, 166
L'Herbier, M., 14, 22, 178
L'Hermitte, Dr., 32
Lo Duca, J.-M., 132
Llull, R., 183
Lumière, L., 14, 18, 23, 47, 52, 55, 61, 64, 88, 131, 132, 134
Lupovici, M., 114

Maddison, S., 62, 136, 170
Mallet-Stevens, R., 66
Mandion, R., 45
Manuel, J., 70
Manwell, R., 74
Marchand, Coronel, 40
Marey, 14, 18, 131, 183
Marx, K., 192
Mascolo, D., 185
Marzi, A., 171
Mauriac, C., 35
Maurici, C., 132
Mauss, M., 163
Mayer, J. P., 147
Mayer y Poirson, 29
Mead, G. H., 86
Méliès, G., 22, 50, 51, 52, 53, 55, 56, 57, 59, 61, 62, 63, 70, 73, 80, 85, 88, 118, 119, 131, 133, 141, 142, 148, 155, 166, 174
Mendras, H., 172
Menninger-Lerchantal, 115
Merleau-Ponty, M., 115, 128
Mesguisch, F., 22
Meyer-Levin, 96
Michotte van Den Berk, A., 37, 40, 108, 109, 117, 126, 141
Minnelli, V., 41
Moessard, Coronel, 131
Monseur, E., 67
Mosjukin, I., 89
Moussinac, L., 16, 23, 24
Mummler, 28
Murnau, 61
Musatti, C., 75, 126
Muybridge, 14

De Nizerolle, R. M., 60
Nordau, M., 66
Norton Cru, 82

Oldfield, R.-C., 99, 110
Olivier, L., 159
Ombredane, A., 136, 138, 158, 167, 170, 171

Pabst, G. W., 165
Painlevé, J., 183
Page, L., 41
Pagès, R., 82, 166
Palissy, B., 17
Panofsky, E., 63
Parker, T., 159
Parville, H. de, 87, 107, 110
Passeur, S., 123
Pastrone, 61
Pathé, T., 28
Pickford, M., 43
Pizella, S., 160
Plateau, J., 16, 18

Platón, 18
Poisson, J., 75
Ponzo, M., 126, 129
Porter, 50
Pudovkin, V., 65, 66, 89, 94, 100, 102, 161, 169
Poulaille, H., 45
Powdermaker, H., 74
Promio, A., 22, 61, 119
Przylinsky, J., 18

Quercy, P., 31, 110, 115
Quesnoy, 15
Quigley Jr., M., 18, 36

Reynaud, E., 18, 19, 21
Ricci, F., 150, 180
Rice, E., 114
Richelet, 52
Richter, H., 166
Rimbaud, A., 24
Rivette, J., 124
Robertson, E.-G., 18, 52, 118
Romains, J., 114
Rops, D., 96
Roque, M., 178
Rosten, L., 44, 74
Rouch, J., 98

Sadoul, G., 24, 28, 29, 50, 52, 53, 55, 57, 65, 88, 131, 132, 196
Saint-Saëns, C., 76
Sartre, J.-P., 30, 84, 113
Schiltz, J., 15
Schuhl, P. M., 166
Scize, P., 124
Sellers, 62, 172
Sève, L., 169
Shakespeare, 160
Sherred, T. L., 60
Shothart, H., 76
Skladanovsky, M., 17
Smith, G. A., 52, 62, 73, 85
Sorre, M., 12
Souriau, E., 12, 16, 60, 65, 67, 76, 94
Stanford, L., 18
Stern, 86

Tédesco, J., 15, 193
Thévenot, J., 168

Uchatius, F. von, 18

Valabrega, J. P., 75
Valentin, A., 19, 24
Va Bever, 171
Van Parys, G., 76, 119, 120
Varlet, T., 15
Valéry, P., 15, 44, 105, 137
Veillé, R., 160
Vendryes, 167
Vertov, D., 23, 48, 72
Vilar, P., 115
Villiers de L'Isle Adam, A., 17, 46

Wagner, R., 76
Wallon, H., 16, 180
Weber, M., 169
Welles, O., 103, 157
Woolf, K., 147
Wyler, W., 103, 157

Zazzo, B, 147, 170
Zazzo, R., 112, 147, 161, 162, 170, 173
Zecca, 50

En el presente libro, publicado por primera vez en 1956 y calificado por su autor de "ensayo de antropología", Edgar Morin aspira a otorgar al fenómeno cinematográfico el lugar que naturalmente reclama en las clasificaciones más modernas de las ciencias humanas. Morin se propone desentrañar así, entre otros temas, la naturaleza psicológica de la imagen, la función del tiempo en la imagen fílmica, los procesos psíquicos de la participación efectiva del espectador y la diversificación de sus efectos en el resultado realmente buscado por el planteamiento estético, las relaciones entre subjetividad y objetividad en la "presencia" de los datos cinematográficos, etc.: cuestiones todas ellas que están en la base del problema de la creación de un lenguaje cinematográfico y de la naturaleza artística del cine.

Edgar Morin (1921), uno de los pensadores más importantes de la Europa contemporánea, es también autor de *La mente bien ordenada*, *Pensar Europa*, *El hombre y la muerte*, *Para salir del siglo XX*, *Ecología de la civilización técnica*, *El espíritu del tiempo* o *Los siete saberes necesarios para la educación del futuro*, este último igualmente publicado por Paidós. Su relación con el cine resulta esencial, pues no se limita a la redacción del clásico que el lector tiene entre sus manos, sino que se amplía en el terreno de la práctica con la realización de *Chronique d'un été* (1961), en colaboración con Jean Rouch, película que ha llegado a ser considerada con el tiempo como el manifiesto del llamado *cinéma-vérité*.

Edgar Morin **El cine o el hombre imaginario**

Paidós Comunicación 127